

Per. A-1169

-657

ISSN 0207-4384



TARTU RIIKLIKU ÜLIKOO LI

TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

657

МИР А. БЛОКА

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

Per. A-1105 - 657

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 657 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

МИР А. БЛОКА

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

ТАРТУ 1985

Редакционная коллегия:

Д. Е. Максимов, Л. И. Тимофеев, Ю. М. Лотман, З. Г. Минц (отв. редактор),
В. И. Беззубов, В. Н. Невердинова.
Секретарь редколлегии Л. Н. Киселева.



VII kogu

ЦИКЛ Ал. БЛОКА «РАСПУТЬЯ»

З. Г. Минц

Цикл Ал. Блока «Распутья» (1902—04) принадлежит одновременно и к одним из наиболее изученных, и к самым загадочным блоковским циклам. С одной стороны, из монографии в монографию, из одних статей о раннем творчестве Блока в другие переходит вполне справедливая мысль о том, что «Распутья» — это как бы мост от «высокой» мистической «тезы» блоковского творчества 1901—02 гг. к ее скептической «антитезе» — лирике 1904—06 гг. Единодушно отмечается, что Блок именно в 1902—04 гг. не только обращается от неземных «видений» к реальности, но и впервые проявляет устойчивый интерес к социальной теме («Фабрика», «Из газет»). Последнее неизменно связывается с влиянием на Блока предреволюционных настроений и событий.

Однако очень многое в цикле все еще остается темным. Почему, например, именно после счастливейшего, много лет ожидавшегося Блоком события — объяснения в любви Л. Д. Менделеевой и получения ее «царственного ответа» (1, 239; ср. 7, 66) — происходит перелом от темы напряженных и драматических ожиданий (последние разделы «Стихов о Прекрасной Даме») — к еще более драматическим и все нарастающим эмоциям разочарования, «ущерба» мистического чувства («Распутья»? Каковы биографические, творческие и социальные причины такого движения поэтической мысли Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» к «Распутьям» и внутри «Распутий», и как они друг с другом соотносятся? Как изменение лирического настроения эпохи «Распутий» отразилось в структуре и композиции цикла?

Интерес к «Распутьям» оправдан еще и потому, что здесь впервые происходит поэтически осознанная Блоком смена ценностей, возникает авторефлектирующий мотив измены «неподвижным» идеям и утверждается право поэта на «измену», на динамизм творческого «пути», на эволюцию.¹ В «Распутьях», таким образом, формируются не только новое мироощущение

¹ Мотив «изменения облика», как известно, задан уже в лирике 1901—02 гг., однако, как увидим, в «Распутьях» он получает и новые реальные предпосылки, и новый поэтический поворот.

поэта, но и художественные механизмы отображения поэтической эволюции.² В связи с этим особое значение приобретает до сих пор почти не изученный «лирический сюжет» цикла. В предлагаемой статье и будет сделана попытка осветить наиболее «темные» стороны содержательной структуры и композиции «Распутий».

Несколько предварительных замечаний. Во-первых, существенно, что значение и место «Распутий» в эволюции Блока сам он понял достаточно рано. Хотя цикл с этим названием появился лишь в 3-ем издании ранней лирики Блока (М., «Мусагет», 1916), но уже в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (М., «Гриф», <1904>) стихотворения периода «Распутий», несмотря на господство здесь тематического принципа расположения текстов, входят, в основном, в два последних раздела: «Перекрестки» и «Ущерб», противопоставленных мистической вершине «Стихов» — разделу «Неподвижность». Поэтика названий разделов заостряет антитезы вечного, неизменного и единственного идеала «неподвижности» — и острого динамизма, множества открывшихся лирическому «я» путей — «перекрестков». Символика «распутий» и «перекрестков» отчетливо сближена по признакам релятивной множественности идеалов и их злой («демонической», «инфернальной», сатанинской) природы: «перекрестки» — место жертвоприношений Гекате, «распутья» (с характерным движением от античной мифологии к русскому демонологическому фольклору) — «нечистое место» гаданий, погребенья самоубийц и т. д.

Во-вторых, анализируя «Распутья» (как и другие циклы раннего Блока), нельзя забывать, что перед нами — весьма сложное художественное образование. Цикл включает только произведения, созданные между 7—8 ноября 1902 г. и 18 июня 1904 г., однако — лишь те из них, которые были специально отобраны и особым образом скомпонованы (а иногда и отредактированы) Блоком конца 1900—нач. 1910-х гг. Поэтому цикл «Распутья» и лирика Блока конца 1902—1904 гг. — понятия разные. Это тем более важно, что поэт совершенно сознательно отбирает для своей «трилогии лирики» не только наиболее художественно зрелые стихотворения, но и наиболее характерные, с точки зрения позднего Блока, для его раннего творчества (ср.: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из не-

² См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981, с. 6—151. О различении «объективных» (эволюция) и «субъективных» (поэтическая авторефлексия над своей эволюцией) моментов в блоковской «идее пути» см.: Минц З. Г., Пустыгина Н. Миф о пути. — В сб.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 147—152.

скольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии* — 1, 559).

Так, ряд линий блоковского творчества в «Распутьях» не представлен вовсе (ср. стих. «Любопытство напрасно глазело...» — 13 декабря 1902; 1, 526; «Днем за нашей стеной молчали...» — 29 января 1903, 1, 527 и др., навеянные встречами Блока и Л. Д. Менделеевой в меблированных комнатах на Серпуховской ул.). Многие темы периода «Распутий» в самом цикле редуцированы (например, сложные отношения Блока с Мережковскими, его разочарования в «петербургских мистиках», особенно заметные летом 1903 г., в «Распутьях» представлены в завуалированной форме, тогда как в стихотворениях «Многое замолкло. Многие ушли...» — июнь 1903, 1, 368; «Один среди вас, но родной, но чужой...» — июль 1903, 1, 535 и др. они отразились достаточно резко). Напротив, некоторые другие комплексы мотивов блоковской лирики представлены в цикле всеми или почти всеми содержащими эти мотивы стихотворениями 1902—04 гг. (ср. группу произведений, посвященных Андрею Белому). Как видим, Блок 1910-х гг. активно творит поэтический образ собственной эволюции, «навязывая» его читателю «Распутий».

Конечно, у нас нет никаких оснований противопоставлять «лирический сюжет» цикла и реальное движение блоковской лирики в 1902—04 гг. Блок, безусловно, стремился «объективно» показать свой поэтический путь (ср., например, расположение стихов в строго хронологической последовательности, наличие реальных датировок и указаний на место написания и т. д.). Однако сама эта «объективность» *имеет художественную природу*, и отождествлять пути лирического «я» и эволюцию поэта нельзя. Ниже речь пойдет именно о цикле и отраженной в нем картине блоковских «путей». Не вошедшие в «Распутья» стихи будут рассматриваться лишь как поясняющий произведение или противостоящий ему творческий фон.

* *

*

Открывающее «Распутья» (ниже — Р) стих. «Я их хранил в приделе Иоанна...» (8. XI. 1902) осмысляет событие, полностью перевернувшее, как казалось Блоку, его жизнь — «Царственный ответ» будущей невесты и жены — в ключе «ортодоксальной» мистики «Стихов о Прекрасной Даме». Пятистопные ямбы, катрены вида AbAb, графически переданные как двустипхья AbAb, высокий лексический и торжественный интонационный облик текста, создающие образ «недвижной» вечной любви, отчетливо перекликаются с программным стихотворением 1902 г. «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»³ и звучат

³ Метрика «Предчувствую Тебя...» строится на нерегулярных чередованиях Я5 и Я6 (66 65; 65 55; 55 65), весьма характерных для Я5 в лирике Вл. Соловьева.

как победа Высокого и свершение того, что предчувствовалось годами. Лирический «я», сопоставленный с рыцарем-иоаннитом (т. е. с «рыцарем-монахом» Мальтийского ордена; ср. позднейшую статью Блока о Вл. Соловьеве «Рыцарь-монах»), проникнут средневеково-аскетической идеей любви — служения Даме. Среди многих важных черт этого стихотворения отметим многократно повторенное (в стиле, быть может, не случайно напоминающем «витие словес») утверждение идеи одинокого подвига любви.

Я здесь один хранил и теплил свечи.
Один — пророк — дрожал в дыму кадил.
И в Оный День — один участник Встречи —
Я этих Встреч ни с кем не разделил (1, 239).

Романтико-индивидуалистический вариант соловьевства господствует над «мистико-общественным» и в «Стихах о Прекрасной Даме». Однако, пожалуй, он никогда еще не противопоставлялся идеям «мистической общественности» с такой силой.

Мотив одинокого служения повторен во втором стихотворении Р — «Стою у власти, душой одинок...» (14 ноября 1902). Но тут начинается завязываться узел новых настроений, создавших новые образы. Совершенно неожиданно первый эмоциональный творческий отклик на счастье разделенной любви — стихи о «печали» («Ты печальна, мой вешний цвет» — 1, 240), о трагической растерянности и непонимании того, как сочетать мистическую «Любовь» с «жизнью страстной».⁴ Эти настроения «печали», растерянности окажутся во многом господствующими для Р. Происхождение их весьма сложно. Ближайшие причины отчасти коренятся в тяжелой болезни Блока конца 1902 г., а также в особенностях глубинного склада блоковской личности и его мироощущения.

Глубоко романтический душевный настрой молодого Блока был неотделим от миропонимания, при котором всякая мечта переживается ярче, ближе и родней самых счастливых ее реализаций, а в каждой реализации смутно чувствуется что-то «слишком человеческое», земное (в пределе — «мещанское») и в то же время «демонически» пугающее. Эти чувства усугубляются первыми радостными и пугающими свиданиями с не выдуманной, а живой Л. Д. Менделеевой — девушкой, которая, при всей ее «завороженности» блоковской мистикой, ничуть не притязала на роль «Девы, Зари, Купины» и переживала свою любовь во всей

⁴ В ноябре 1902 г. Блок создает стихотворения о любви совсем иной — ликующей — тональности («Загляжусь ли я в ночь на метелицу...» — 12 ноября; «Золотит моя страстная осень...» — ноябрь и др.). Однако в Р Блок их не включает.

яркости и глубине «земного» чувства.⁵ Боязнь «земной» любви отчасти подсказывалась и аскетическими поворотами этой темы в ряде произведений Вл. Соловьева (например, в поэме «Три свидания»).

Однако ни одна из этих важных причин сама по себе не определяла однозначно столь важного поворота блоковского творчества. Так, Блок не мог не чувствовать (хотя бы отдаленно) названных сторон личности Л. Д. Менделеевой задолго до 7 ноября 1902 г., и они-то, в значительной мере, и привлекали его (как полная противоположность его собственному личностному складу). Поэтическое *сredo* Блока само по себе также не требовало совпадения духовного облика рыцаря и его Дамы, а, напротив, предполагало их разноприродность. «Земное» в Даме могло бы быть интерпретировано, вполне в «соловьевском» духе, и в мажорном ключе: ведь Прекрасная Дама, по основному смыслу мистической утопии Соловьева, и *должна была* воплотиться, «сочетав» «небо с землей».⁶ И все же именно на скрещении «соловьевского», художественного метода «Стихов о Прекрасной Даме», спонтанных черт культурной личности Блока и биографических обстоятельств ноября 1902 г. возникает тот драматический психологический и творческий кризис, выходом из которого стал резкий поворот в творчестве Блока.

Поэтика «Стихов о Прекрасной Даме» покоилась, в частности, на глубоко органичном для Блока ощущении символического характера того, что происходило с ним в жизни. Создание мистически звучащих произведений воспринималось как точное отображение «символизма мироустройства» и состояло, действительно, *в последовательном мистическом преображении реально случившегося* (или некогда случившегося, или собственных психологических рефлексий по поводу этого случившегося). Отсюда — особый жанр «лирического (и мифологизированного) дневника» «Стихов о Прекрасной Даме». В этом смысле поэтический миф о всегда далекой «от земной юдоли», хотя, быть может, и могущей «явиться» в мир Вечной Женственности был не только отражением хорошо изученных воздействий на Блока соловьевской лирики, но и естественным для него символическим «соответствием» «всегдашней холодности» Л. Д. Менделеевой, ее жизненной и духовной отдаленности от поэта. Не в порыве минутной экзальтации, а открывая постоянно жившее в нем в 1901—02 гг., Блок писал Л. Д. Менделеевой 16 сентября 1902 года: «Меня оправдывает продолжительная вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности)».⁷

⁵ См.: Орлов В. Н. Пути и судьбы. М.-Л., 1963, с. 295—297.

⁶ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 65.

⁷ «Литературное наследство», т. 89. Александр Блок. Письма к жене. М.: Наука, 1978, с. 52 (ниже — ЛН, т. 89, с. ...).

Возникшая после объяснения в ночь с 7 на 8 ноября новая ситуация счастливо разделенного чувства сразу же создала совершенно новые отношения с будущей невестой. Яркая радость, «блаженство»⁸ любви трудно поддавались творческой символизации в прежнем духе. Реальностью было ощущение «головокружительного» и близкого земного счастья. Но признать это чувство «только человеческим» было бы (и отчасти стало в 1903—04 гг.) для Блока «Стихов о Прекрасной Даме» распиской в полном духовном крахе. Гибель «вселенского» идеала была равносильна творческой и человеческой гибели. С другой стороны, Блок, «старомодно» честный, до ужаса страшившийся всякого «мистического шарлатанства» (7, 14),⁹ не мог отождествить девушку, с которой его на всю жизнь «сковали» «морозные поцелуи»,¹⁰ и гностическую «Деву Радужных Ворот», а случившееся счесть «мировой мистерией», концом всемирной истории. Наконец, после события, перевернувшего жизнь Блока, невозможно было и «петь» по-старому: «новое» и спонтанно, эмоционально требовало нового выражения, да и поэтические установки «Стихов о Прекрасной Даме» не позволяли игнорировать столь важное Случившееся.

Выхода, по сути дела, не было. «Романтические» потребности личности, мистический идеал и реальность, внешне, казалось бы, слившиеся, в действительности именно после 7 ноября 1902 г. вступили в трагическое для Блока и его невесты противоречие. Первый же день «свершения» многолетних экзальтированных мечтаний стал началом гибели мифа о личном воплощении мировой мистерии.

В этой сложной ситуации Блок напряженно ищет выход — те «новые слова», которые нужны для выражения новых настроений: «У меня даже и стихи не выходят, — признается он в письме к невесте от 21 ноября 1902 г. — Боюсь тех слов, которые обозначают действительное, нынешнее, когда Ты со мной. Я узнал все слова из тех легенд, которые говорят о том, что Тебя нет и не будет со мной. И привык к ним <...> Твоей близости я еще не знаю <...> Я боюсь, что в моих словах Ты не найдешь того, что нужно».¹¹

Художественные искания Блока сразу же становятся разнонаправленными, а осмысление этого факта создает символику

⁸ Там же, с. 53.

⁹ Ср. его сложное и отчужденное отношение к стилю жизни и «жизнетворчества» Мережковских, в котором он остро чувствовал какую-то фальшь (См.: Минц З. Г. А. Блок в полемике с Мережковскими. — Блоковский сборник». IV. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 535. Тарту, 1981, с. 134—135 и след.).

¹⁰ Блок Л. Д. И были и небылицы о Блоке и о себе. — Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1980, с. 169.

¹¹ ЛН, т. 89, с. 68.

«перекрестков», «распутий». Особенно варьируются образ «Ты» и, в соответствии с ним, общая трактовка мотива любви — Встречи.

1) Творческая и психологическая самозащита порой (особенно — в конце 1902 г.) порождает стремление «уйти» в «старые слова»: ряд стихотворений начала цикла продолжает раскрытие образов и ситуаций «Стихов о Прекрасной Даме» (ниже — СПД). Таковы «воспоминательные» стихотворения Р, прямо соотнесенные с событиями 1898—1902 гг. («Еще бледные зори на небе...» — 17. XI. 1902, 1, 241 — поэтическое воссоздание ситуации ночных возвращений из Боблова; «Песня Офелии» — 23. XI, 1, 243 — воспоминание о «гамлетовских» настроениях лета 1898 г.; «Погружался я в море клевера...» — 18. II. 1903, 1, 265 — зарисовка летних шахматовских пейзажей и т. д.). Еще чаще воссоздаются не события, легшие в основу СПД, а сами ведущие ситуации и образы цикла. Это и ликующие стихотворения о «свершившемся» как о мистической Встрече («Я, изнуренный и премудрый...» — 30. XI. 1902; 1, 244; «Покраснели и гаснут ступени...» — 25. XII, 1, 253), и стихи, повторяющие трагические мотивы последних разделов СПД, хронологически наиболее близких к Р: болезни, сумасшествия («Здесь ночь мертва...» — 9. I. 1903, 1, 259 — с характерным, однако, включением новых литературных впечатлений — образа чеховского «Черного монаха»), смерти («Она ждала и билась в смертной муке...» — декабрь 1902, 1, 246; биографически, вероятно, навеяно смертью Е. Г. Бекетовой; «Целый год не дрожало окно...» — 6. I. 1903; 1, 258). Такие «перепевы» «старых слов», конечно, не могли удовлетворить Блока (заметим, однако, что многие из них в контексте Р впоследствии получают новый смысл; например, мотивы болезни, смерти, ухода и т. д. в СПД варьировали мысль о несовместимости земного «я» и мистической Девы, о невозможности Встречи — в Р эти же мотивы свяжутся с ощущением исчерпанности мистической темы).

2) Хотя в письмах конца 1902 г. Блок настойчиво уверяет свою невесту (и самого себя), что она — «Святая»,¹² что она — «Существо, <...> надышавшееся лилий и роз в странах Неведомых»,¹³ однако, как говорилось выше, мистическое в его настроениях по мере развития «реальных» отношений с невестой неотвратимо идет на спад. Отсюда — стремление утверждать двойную природу Л. Д.: «Тут уж не о «небесном» даже я говорю. Это все — после, теория <...> Настоящее все вокруг Тебя, *живой и прекрасной русской девушки*».¹⁴ Двойственность природы «ты» входит в новую трактовку образа героини. В стих. «Голос» (3. XII. 1902; 1, 245) небесная «Ты» уходит («Я иду в иные стра-

¹² ЛН, т. 89, с. 62.

¹³ Там же, т. 92, с. 68.

¹⁴ Там же, с. 77 (Курсив мой — З. М.).

ны / Тайнодейственной любви»), с героем остается лишь «привиденье» — земной двойник-заместитель «Царицы звездных ратей».

3) Наконец, Блок в Р постоянно возвращается к попыткам создать новый образ «Ты» как «земной», хотя и связанный с лирическим сюжетом СПД. В первых стихотворениях Р особенно интересно стремление показать *сам процесс* превращения «Небесного Существа» в земную, «полную страсти» героиню. Возникают новые образы: «душный сад» (1, 246) — символическое пространство земной любви (ср. «Соловиный сад»); «Ты» связывается с «ночью» (в отличие от вечерних, «зоровых» темпоральных характеристик героини СПД), с символикой «цветка» (1, 240; ср.: «Ночная фиалка»). В стих. «Я буду факел мой блюсти...» (4, XII. 1902; 1, 246) создается новый целостный поэтический миф о превращении небесной «звезды» в земной «цветок» («Цветок-звезда <...> Сбежит ко мне с высот»). Это стихотворение Р оказывается, действительно, мостом между лирикой СПД и «второго тома». Мотив «падшей звезды» биографически восходит к событиям, связанным с постановкой «Гамлета» 1 августа 1898 г. (ср.: после спектакля, пишет Л. Д. Менделеева, «мы ушли с Блоком <...> и очутились вдвоем Офелией и Гамлетом в этой звездной ночи <...> прямо перед нами в широком небосводе медленно прочертил путь большой, сияющий голубизной метеор»),¹⁵ творчески — к написанному тогда же — 2 августа стих. «Я шел во тьме к заботам и веселью...» («И вдруг звезда полночная упала» — 1, 382). Символ «падшей звезды» в кругу «гамлетовских» воспоминаний ассоциируется с образами «цветов» — а именно «цветов Офелии» (отсюда их подспудная связь и с мотивом гибели — «я»: «Там, там, глубоко, под корнями / Лежат страдания мои, / Питая вечными слезами, / Офелия, цветы твои!» — 1, 11 — или «ты»: «Мне снилась смерть любимого созданья...» — 1, 12; «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...» — 1, 14; ср. также заключительное стих. СПД «Дома растут как желанья...» — 1, 238). Объединение этих образов неизменно оказывается и воспоминанием о постановке «Гамлета»; ср. в стих. «Тебя скрывали туманы...» (май 1902):

Кто знает, где это было?
Куда упала Звезда?

.....

Но разве мог не узнать я
Белый речной цветок (1, 195; ср. там же

«странный белый намек» — возможно, смерть). Эта же «вязь» образов: *цветов* («венок»), *звезды* и *смерти* — в шуточной пьесе

¹⁵ Ал. Блок в воспоминаниях современников, т. 1, с. 144—145.

«Оканея» (1899), написанной Блоком в соавторстве с Л. и И. Менделеевыми и О. Э. Озаровской. Героиня, живущая на Венере, но охваченная странной «тоской по земле», получает от ведьмы Лумы венки, надев который, она сможет в *полночь* (ср. «звезда *полночная*»!) улететь на землю («падшая звезда»!). Однако Оканея никуда не улетает, а погибает, заколотая ревнивым поклонником. Все эти мотивы в стих. «Я буду факел мой блюсти...» объединены еще с одним: «я» здесь — «страж ее красоты, / Безмолвный звездочет» (1, 246). Отсюда — прямой путь к персонажам и символике драмы «Незнакомка» и шире — творчества 1904—07 гг. (цветок как символ земной страсти — «Иванова ночь», «Ты можешь по траве зеленой...» и др.; «ты» как «падшая звезда» — «Твое лицо бледней, чем было...», цикл «Снежная маска и др.»).¹⁶

Блок напряженно ищет художественные изображения «земной» героини. Первые попытки связаны с пониманием «ты» как «живой и прекрасной русской девушки» — с усилением национально-фольклорного колорита образа. Таково стих. «Царица смотрела заставки...» (14. XII, 1902; 1, 249). Здесь противопоставление рациональной мудрости царицы и благодати, нисходящей на Царевну, дано на общем «древне-русском» фоне, восходящем, в частности, к сказкам Пушкина; ср.: «Царевна румяней царицы». Однако связанная с «нижней бездной» царица — читательница старинных книг, а к Царевне, живущей «наверху» (в «тереме»), прилетают голуби, символика которых — евангельская и сказочная.

Рядом с этим решением идет и другое, тоже связанное с СПД: в духе традиций европейской поэзии, «я» — средневековый рыцарь, «ты» — «Дама» («Я искал голубую дорогу...» — декабрь 1902, 1, 254; «Потемнели, поблекли залы...» — 4. II. 1903; 1, 263 и др.).

Наиболее интересны, однако, попытки включить образ «ты» в бытовое окружение (точнее — в культурную традицию, где любовь изображается как «земное» чувство: роман, романс) — «Зимний ветер играет терновником...» (20. II. 1903; 1, 266), отчасти — «Снова иду я над этой печальной равниной...» 22. II. 1903; 1, 268). В последних стихотворениях бросается в глаза странное обстоятельство: присутствие вполне «земного» образа «ты» не снимает, а увеличивает драматизм эмоционального настроения. Комментарием здесь снова может быть переписка Блока с женой.

Блок не только стремится воспринимать и изображать свое новое чувство как «земное», «страстное» (хотя эта тема ясно звучит в письмах к Л. Д. Менделеевой). Напротив: почти сразу

¹⁶ О. Э. Озаровская высказала предположение, что «фантастика «Незнакомки» (пьесы) возникла из именно этой шутки» (Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. I, с. 507).

после 7 ноября, в дни его первой болезни, Блок делает попытку совсем иной «гармонизации» отношений жизни и творческого идеала. Он внушает невесте, что в их отношениях «нет ничего обыкновенного». На вопрос: «Что должно победить: свет или тьма, христианство или язычество», — Блок твердо отвечает: «Теперь полновластны «свет, христианство и трагедия»»,¹⁷ — и, таким образом, категорически утверждает аскетически-платонический характер их настоящих, а, возможно, и будущих отношений. Л. Д. Блок, первоначально принявшая такие отношения, впоследствии «бунтует» против «книжного» стремления принести жизнь в жертву идеалу и против «мистицизма», его породившего. Возникает ряд, видимо, достаточно острых конфликтов. В письме от 22. II. 1903 Блок горячо защищает свой «мистицизм» как «самое лучшее», что в нем «когда-нибудь было», утверждая «живой и жизненно-необходимый» характер этого мироощущения.¹⁸ В эти дни и создаются стих. «Зимний ветер играет терновником...» и «Снова иду я...», рисующие «бытовой» вариант отношений героев бывшего «мистического романа». Во втором из них утверждается нераздельность «земного» счастья и «боли», в первом — проигрывается драматическая сцена семейной жизни, где «ты» — носитель земного, страстного начала, а лирический герой — настроений христианского всепрощения. Таким образом, и полное «обмирщение» отношений лирических персонажей блоковской лирики не рисуется поэту выходом ни из творческого, ни из жизненного тупика.

4) Наконец, новое в изображении героини цикла, отражающее новую ситуацию, — появление регулярного образа «мы» в значении ««я» и «ты»».¹⁹ Эти стихотворения, как правило, подчеркивают отъединенность героя от других людей («Теперь не может быть и речи, / Что не одни мы здесь идем, / Что Кто-то задувает свечи» — 1, 247), причем противопоставление «мы — они» иногда звучит традиционно-романтически («мы» устремлены в «небеса», «Пока внизу боролись и кричали / Нестройные людские голоса» — 1, 255; ср. стих. «Я к людям не выйду навстречу» — 1, 260), иногда же принимает вид скрытой полемики с идеями

¹⁷ ЛН, т. 89, с. 75.

¹⁸ Там же, с. 107.

¹⁹ В СПД «мы» встречается, вообще, сравнительно редко и по преимуществу в др. значениях. Чаще всего «мы» — это «земные» почитатели Вечной Женственности («Мы живем в старинной келье» — 1, 169; «Мы все простим и не нарушим...» — 1, 172; ср. также с. 105, 168, 200, 201, 208, 225, 234; стихотворения эти почти все относятся к 1902 г. и отражают первые увлечения Блока идеями «мистической общественности»). Иногда «мы» связано с мотивом двойничества («Мы — два старца, бредом одинокие...» — 1, 153; ср. с. 176, 189). В стихотворениях СПД, где «мы» означает ««я» и «ты»» (см. с. 110; 148, 160, 161, 162, 179, 194, 223), бросается в глаза обращенность к будущему («Сольются наши две волны» — 1, 148; «Пред нами тайны обнажатся» — 1, 162) или прошлому («Когда-то — там — нас было двое» — 1, 223).

«мистической общественности», с «мы» «петербургских мистиков».²⁰

В посланьях к земным владыкам
Говорил я о Вечной Надежде.
Они не поверили крикам,
И я не такой, как прежде.

Никому не открою ныне
Того, что рождается в мысли

.....

Но, боже! какие посланья
Отныне шлю я Пречистой! (1, 261)

По-видимому, именно «новые» встречи с Л. Д. Менделеевой, беседы и переписка усиливают возникшее уже к осени 1902 г. охлаждение Блока к идеям и общей атмосфере, царившей в кругу Д. С. Мережковского — З. Н. Гиппиус.²¹ Но эти же настроения частично «консервируют» идущие от СПД мотивы отъединенности от мира и современности. Ср. известные, но обычно неполно цитируемые слова Блока в письме к Л. Д. Менделеевой от 20. XI. 1902: «Здесь в мире, в России, среди нас теперь делаются странные вещи и в Москве, и в Петербурге. Бегают бледные, старые и молодые люди, предчувствуют перевороты и волочат <...> знамена из тряпок и из шелка. И волочат умы людей — и мой тоже. Но сердце, сердце незабвенное и все проникающее, знает Тебя <...> Там — мне нет числа. Здесь — я с Тобой и один. Мое тамошнее треплется в странностях века. И все оно собирается здесь, у Твоих ног».²²

Наконец, существенную трансформацию претерпевает и образ лирического героя. Одно из первых стихотворений Р — «Я надел разноцветные перья...» (21. XI. 1902; 1, 242) развивает идущую от СПД тему полета (ср. «Ты — божий день. Мои мечты...» — 1, 173; «Я укрыт до времени в приделе...» — 1, 161)²³ как ухода из прошлого мира, от «спутников прежних годов» — но развивает ее в трагическом варианте неспособности к полету («Но сверкнул мои белые крылья / И сомкнулись, сожмутся они, / Удрученные снами бессилья»). Эта тема также в новой ситуации (биографически) и в новом контекстном окружении (творчески) получает иной смысл — неясности и боязни предстоящего поворота в жизни и поэзии. Уже в стихотворении от 5. XII. «Я смотрел на

²⁰ См.: Минц З. Г. Ал. Блок в полемике с Мережковскими. — Блоковский сборник, IV, с. 133—140 и след.

²¹ См. комментарий В. Н. Орлова в кн.: ЛН, т. 89, с. 86.

²² ЛН, т. 89, с. 67 <курсив мой. — З. М.>.

²³ Образ «разноцветных перьев» (характерных для перелинявшего сокола, сменившего ювенильное оперение на взрослое) неявно вводит цитату из «Слова о Полку Игореве» («Егда сокол в мытях бывает <...> не дает гнезда своего в обиду»).

слепое людское строение...» она отчетливо переходит в мотивы неверия, скепсиса. Как известно, Андрей Белый считал прототипом мудреца, понявшего, что «будет темно», — самого себя; в этом случае образ разочарованного «двойника» для поэта глубоко лиричен. Однако, возможно, что толчком к написанию стихотворения был эпизод, рассказанный в «Моиx воспоминаниях» Александра Бенуа: «Сидели мы в тот вечер в <...> кабинете Дмитрия Сергеевича: я и Розанов <...> Дмитрий Сергеевич и Зинаида Николаевна <...> Александр Блок <...> Беседа и на сей раз шла на религиозные темы, и дошли мы до самой важной — а именно до веры и до «движущей горами» силы ее. И вот, когда Мережковский вознесся до высшей патетичности и, вскочив, стал уверять, что и сейчас возможны величайшие чудеса, стоило бы, например, повелеть с настоящей верой среди темной ночи: «да будет свет», то свет и явился бы. Однако в самый этот миг, и не успел Дмитрий Сергеевич договорить фразу, как во всей квартире... погасло электричество и наступил мрак. Все были до такой степени поражены таким совпадением и, говоря по правде, до того напуганы, что минуты три прошли в полном оцепенении».²⁴ Вероятность такого толчка к созданию текста подтверждается текстуальными совпадениями его с записью Блока о Мережковском, сделанной несколькими днями позже (13 декабря 1902). Ср.:

Но лестнице тени прядали.
И осторожные начинались звонки.

*Еще никто не вошел на лестницу,
А уж слышали счет ступень.*

и: «Внезапно в доме № 24 по Литейной <дом, где жили Мережковские. — З. М.> во всех этажах раздадутся звонки. На пустой лестнице застучат» (7, 68). Ср. также:

Везде проснулись, кричали, ожидая вестницу,

Думали: за утром наступит день.

Под крышей медленно загоралось окно.

*Там кто-то на счетах позолоченных
Сосчитал, что никому не дано.*

И понял, что будет темно —

и: «Ни старые, ни молодые ничего не поймут. Все будут смотреть в темноту. Он поймет» (7, 68). Эти сопоставления подчеркивают

²⁴ Александр Бенуа. Мои воспоминания. Кн. IV, V. М., 1980, с. 295.

другое значение лирического сюжета: антитезу наивной, но яркой веры и усталого скептицизма «мудрецов» — и также связывают «Я смотрел на слепое людское строение...» с началом поэтического отхода Блока от Мережковского.

Таким образом, первые стихотворения Р свидетельствуют о глубочайшем творческом кризисе, ближайшим биографическим толчком к которому, как это ни парадоксально, стало счастливое завершение его романа 1892—1902 гг. «Старые слова» в новых обстоятельствах звучат как автоэпигонство — «новые» либо ведут к остро драматическим жизненным и творческим коллизиям (попытка представить Случившееся как «всемирную мистерию»), либо оказываются поэтической констатацией тупика — темой, заведомо не имеющей далеких перспектив.

Выход, разрубающий «гордые узлы» и во многом просто прерывающий (по крайней мере, на время) лирическое «повествование» ранней поэзии Блока, был впервые намечен весной 1903 г., совпав с его выздоровлением (см. выше, с. 6). В творчестве Блока входит новая тема — Город.

О социальных предпосылках обращения Блока в предреволюционные годы к теме Города писалось очень много. Обратить внимание на особенности поэтического звучания этой темы и ее место в эволюции от СПД к лирике «второго тома». Образ города (не как романтическая антитеза миру «я», достаточно широко представленная в циклах «*Ante Lucem*» и СПД, а как объект прямого поэтического отображения) имел двойкий смысл и функцию. В своем прямом значении он оказывался проявлением интереса к предреволюционной действительности и средством отхода от «тупиковых» тем. С другой стороны, образ, создаваемый в русле городской проблематики русского символизма (В. Брюсов, Д. С. Мережковский), устойчиво связывался с символикой «Великой Блудницы» — Вавилона (ср. содержащийся уже в СПД образ бессолнечного города «Сумрак дня несет печаль...» — I, 150 — и апокалиптическое: «Городу нет нужды в солнце» — Откр., XXI, 23). Эта символика — уже вне рамок Р, в творчестве 1904—07 гг. — сольется с мотивом «падшей звезды» и идущим от Гоголя («Невский проспект») совмещением тем городских обманов и падшей Красоты. «Город», в его глубинно-символическом значении, свяжется с темой «блудницы» в «лирической трилогии» Блока, станет ее функциональным замещением и будет служить восстановлению утраченного в период «антитезы» единства творчества. На достаточно высоком уровне абстракции можно выделить единую (сопоставимую при анализе всех циклов 1898—1907 гг.) картину мира: лирический «я» — объект и адресат лирических наблюдений — «Встреча» «я» и «мира». Вместе с тем, функциональная близость образов «ты» и города была достаточно глубинной (в частности — лишенной в 1902—05 гг. каких бы то ни было биографических ассоциаций) и позволяла

воспринимать новую тему именно как полный разрыв с прошлым²⁵ (ср. исчезновение в ряде стих. Р лирического «я» «ты»).

Первые стихотворения о городе: «Целый год не дрожало окно...» (6. I. 1903; 1, 258), «Старуха гадала у входа...» (13. II. 1903; 1, 264) — еще находятся в кругу старых мотивов смерти, но постепенно наполняются именно городской эсхатологией, ощущением надвигающихся катаклизмов (ср. в последнем характерное замещение мистического — «политическим»:

На брошенном месте гаданий

Кто-то встал — и развеял флаг (курсив мой. — З. М.);

связь первого стихотворения с городской проблематикой косвенно подтверждается тем, что образ «старушки», которая, «крестясь, / Спотыкалась о снежный сугроб», через многие годы отзовется в поэме «Двенадцать». Затем возникают хорошо известные стихотворения о «городской мистике» как о политике («— Все ли спокойно в народе? ..» — 3. III. 1903; 1, 269), социальных проблемах («По городу бегал черный человек...» — апрель 1903; 1, 278), как первые произведения о народе («Мне снились веселые думы...» — 11. III. 1903; 1, 271) и о борце за «вселенское дело» («А. М. Добролюбов», 10. IV; 1, 275, где пророк мистической «Вечности» одновременно сопоставлен и с пушкинским «рыцарем бедным», и с мечтателями из гаршинских «Красного цветка» и «Attalea princeps»). «Город» становится не только «замещением» темы любви, но и общим фоном, на котором по-новому воспринимаются относительно редкие весной 1903 г. интимно-лирические стихотворения. Присутствие (явное или намеком) городского окружения — верный знак того, что тема будет решена драматически — как исчерпанная («Дела свершились...» — 4. III. 1903; 1, 270), как трагизм всеобщего непонимания чувств героя («Я был весь в пестрых лоскутьях...» — апрель 1903; 1, 277) или горечь «простой, «не чудесной» любви:

Я никогда не мечтал о чуде —

И вы успокойтесь — и забудьте про него (2. V. 1903; 1, 279).

Напротив, отсутствие городского фона и фольклорный колорит сопровождают всплески мажорного решения темы («Отворяются двери — там мерцанья...» — 17. III. 1903; 1, 272; «Я вырезал посох из дуба...» — 25. III; 1, 273) Таким образом, «город» не только вытесняет прежние решения интимно-лирической темы, но и вступает с ними в отношения антагонистические.

²⁵ Ср. в связи с этим многократные протесты Блока против понимания эволюции его творчества как простого «изменения облика» лирической героини. Действительно, такие трансформации образа, как «звезда» — «падшая Звезда» — Город — «Снежная Дева» — Родина и т. д., могут быть осмыслены только при одновременном ощущении их полной *разноприродности* и «*таинственного*» единства.

Стихотворения июня—августа 1903 г. (Bad—Nauheim, Шахматово) дают резкий поворот назад, к настроениям СПД и начала Р. Психологический механизм такого движения — все тот же «романтизм личностного склада» молодого Блока: чем дальше от реальной Л. Д., тем «выше» ее восприятие. Ср. в письме от 29. V (11. VI н. ст.) из Bad-Nauheim'a о прощальной встрече на вокзале в Петербурге: «Ты не ушла в толпу и не слилась с ней <...> И вот — *миг один, и моя душа сочтет Тебя Девой Марией*».²⁶ И, однако, «высокие» ноты стихотворений лета 1903 г. не всегда связаны с вторичной «сакрализацией» отношений лирических персонажей, как в предсвадебных стихотворениях «Пристань безмолвна. Земля близка...» (июль 1903, 1, 285), «Я — меч, заостренный с обеих сторон...» (июль 1903, 1, 286); зачастую мы встречаемся здесь с попытками «мажорного» решения темы немистической любви («Скрипка стонет под горой...» (июнь 1903, 1, 282); «Ей было пятнадцать лет. Но по стуку...» (16. VI, 1, 283), где как бы «переигрывается» история отношений героев лирического романа, уже рассказанная в «Я их хранил...»).

Стихотворения конца 1903 — нач. 1904 гг. дают наиболее заметный стилиевой, эмоциональный и тематический «разброс». Повторяются почти все варианты интимно-лирических и городских стихотворений; впервые возникают стихи романтико-иронической тональности («Мой месяц в царственном зените...» — 1. X. 1903, 1, 291; «Сижу за ширмой. У меня...» — 18. X. 1903, 1, 294). В городских стихотворениях резко усиливаются «бытовые» интонации («Из газет» — 27. XII. 1903, 1, 308—309; «По берегу плелся больной человек...» — 28. XII. 1903). Кажется, что «город» вытеснил тематику СПД.

Однако начало 1904 г. вновь дает всплеск мистической темы (биографически связанный с поездкой Блоков в нач. 1904 г. в Москву и встречами с Белым и С. Соловьевым). Появляются, как и в начале цикла, стихотворения «воспоминательные» («Светлый сон, ты не обманешь...» — 25. II. 1904; 1, 313—314), связанные с темой мистического братства («Молитвы» — март—апрель 1904; 1, 316—318), Вечной любви («Мой любимый, мой князь, мой жених...» — 26. III, 1904; 1, 315). И, наконец, эта стихийная цикличность становится объектом творческой авторефлексии. Стихотворение «Дали слепы, дни безгневны...» создает новый поэтический миф о цикличности мира, о неизбежности смены разочарований и новой веры, сна и пробуждения-полета:

Что мгновенные бессилья?
Время — легкий дым...
Мы опять расплещем крылья,
Снова отлетим! (22. IV — 20. V 1904; 1, 321).

²⁶ ЛН, т. 89, с. 136 <Курсив мой. — З. М.>.

Завершение это новое мироощущение лета 1904 г. получает в заключительном стихотворении Р «Вот он — ряд гробовых ступеней...» (18. VI. 1904; 1, 323). Вновь возникает образ «Ты» как ипостась идущего от первых стихотворений СПД («Тихо вечерние тени...» — 1, 77) символа «спящей красавицы». Эта одна из основных мифологем блоковского творчества играет здесь двойную роль. «Сон», уход мистической темы неизбежно предполагает и ее *возврат* (или надежду на возврат «дней, / Залитых небывалым лучом»). Однако такая надежда поэтически санкционирует и *уход* от «уснувшей», путь по «неизвестным дорогам» настоящего — в будущее.

В 1904 г. эти настроения и образы Блока, бесспорно, были одними из многих, созданных на «распутьях» его творчества. Однако при осмыслении своей лирики как «романа в стихах» Блок в «Стихотворениях» (М.: Мусалет, 1916), где впервые появился цикл Р, выделяет именно их как завершение первого из «кругов» своего «пути». Кольцевая композиция Р, — конечно, не спонтанное свойство эволюции Блока в 1902—04 гг., а построение, отражающее позднейшую концепцию этой эволюции. Смысл ее — утверждение правоты творческих поисков, «уходов», «измен» — и глубинной верности Первой любви.

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ЦИКЛА «РОДИНА»

И. С. Правдина

В 1908 году, в письме К. С. Станиславскому — это одно из самых значительных и «исповеднических» писем поэта — Блок называет «тему о России» своей главной жизненной темой, итогом своих творческих исканий, вершиной своего поэтического пути: «Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с самого начала своей сознательной жизни, и знаю, что путь мой в основном своим устремлении — как стрела, прямой, как стрела — действенный <...> И вот теперь уже (еще нет тридцати лет) забрезжили мне, хоть смутно, очертания целого» (VIII, 265—266).¹

О признании Родины высшим духовным идеалом говорится и в предисловии к сборнику «Земля в снегу» (1908 г.), и в драме «Песня судьбы», над которой Блок работает в это же время — в 1907—1908 гг.

Таким образом 1907—1908 — это переломные годы, с них начинается новый этап пути поэта, ищущего незыблемых ценностей в самой действительности и находящего их прежде всего в приобщении к Родине — т. е. к народным основам бытия. Закономерно, что именно в эти годы начинает формироваться один из важнейших поэтических циклов — «Родина».

Первые «ростки» этого цикла — в сборнике «Земля в снегу» (1908 г.), в разделе «Подруга Светлая», которым открывается книга, хотя из него в окончательный вариант после многих перемен войдут только два стихотворения — «На родине» («В густой траве пропадешь с головой») и «Ты отошла, и я в пустыне».

Состав раздела «Подруга Светлая»: «Ангел-Хранитель», «На родине» («В густой траве пропадешь с головой»), «Подруга Светлая» («Везде — над лесом и над пашней»), «О несказанном» («Милый брат! Завечерело»), «Мэри» (четыре стихотворения — «Нет имени тебе, мой дальний», «Молитва» («О жизни, догорев-

¹ Все ссылки даны по изданию: Блок А. Собрание сочинений в 8-ми тт. М.-Л., 1960—1963. Римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница.

шей в хоре»), «В синем небе, в темной глубине», «Отрывок» («Бесплодные места, где был я сердцем молод») из Байрона, «Прошли года» («Прошли года, но ты все та же»), «Прости» («Так открыленно, так напевно»), «Надпись на книге стихов» («Здесь тишина цветет и движется»), «Русь» («Ты и во сне необычайна»), «Ты отошла» («Ты отошла, и я в пустыне»).

Непосредственно посвящено родине только одно стихотворение — «Русь», но ее облик сквозит в стихах о Подруге Светлой, сливаясь с чертами героини. Этот центральный символ многозначен: иногда Подруга Светлая близка к Прекрасной Даме, она — Душа Мира («везде — над лесом и над пашней, и на земле, и на воде»), она может воплощать стихийное весеннее природное начало и в то же время сливаться с иконными ликами в храме («Мэри»), она может приобретать и вполне земные и даже индивидуальные черты («Удивленными очами» // Мы с тобой покорены, // Над округлыми плечами // Косы в узел сплелены»). «Дева с тайной в светлом взоре над осиянным алтарем» одновременно земная подруга героя, спутница его жизни («Прошли года, но ты все та же // Строга, прекрасна и ясна», «За то, что нам долгая жизнь суждена // О, даже за то, что мы муж и жена»). И еще один аспект образа, особенно нас интересующий: Подруга Светлая — воплощение Родины и хранительница родного дома. Ее мир — мир Родины — единственное прибежище героя, без него герой превращается в бездомного скитальца — «Ты — родная Галилея // Мне — невоскресшему Христу». То же в «Отрывке» (1905), с которого начался цикл «Мэри», — родные «светлые» места «где был я сердцем молод», освещены «улыбкой Мэри милой», после утраты Мэри героя окружает «бесплодная» заснеженная пустыня.

«Землей обетованной» становится «тихий дом», к которому приходит уставший от жизненных бурь и битв герой («На родине»)², а в облике и речах хозяйки этого дома, напоминающей Елену из «Песни судьбы», чувствуется что-то от русской старины.

² Это заглавие было снято Блоком, когда весь раздел получил название «Родина» (в собрании стихотворений 1912 года). Стихотворение «На родине» (оно потом будет неизменно присутствовать во всех вариантах цикла — в трех редакциях третьего тома и в сборнике «Стихи о России» 1915 переключаясь с «На поле Куликовом», с образами «князя» и «Светлой жены») восходит к первому тому. Стихотворение «Мой любимый, мой князь, мой жених» (1904, «Распутья») воспринимается как его первоначальный вариант. Более раннее стихотворение разрабатывает характерный для первой книги мотив мистического бракосочетания Прекрасной Дамы с грядущим Женихом. Героиня не воплощена еще в человеческом облике, ее присутствие можно только угадать в цветении трав («Павиликой средь нив золотых // Завилась я на том берегу»), в огоньке церковной свечи («Колыхнусь восковым огоньком, // Дам почуть знакомую дрожь»). В обоих стихотворениях та же тема — вечной верности, вечного ожидания «князя» (первое стихотворение было озаглавлено «Вечно»), тот же пейзаж — цветы и травы, но во втором сняты мистические мотивы, в Ее облике ошутимее «земные» черты, больше подчеркнуто национальное начало.

Рыцарь, отправившийся в долгий путь скитаний и битв (стихотворение «Прости»), должен вернуться в замок Царевны — обитель тишины и счастья. Во время его странствий этот мир остается неприкосновенным, заколдованным, неподвижным (здесь слышится отзвук сказки о спящей царевне, с детства любимой Блоком и многократно и многозначно отразившейся в его творчестве)³. «Хрустальный терем», окутанный «синим пологом», заводь с «тихой водой», «тихий дом», утонувший в цветах и травах, — это отгороженное от бурь, замкнутое пространство, здесь «тайна» и «дремота», время как бы остановилось («Как бывало, забудешь, что дни идут», «Словно мы в пространстве новом, // Словно в новых временах»). Душа героя, слившаяся с этим первозданным и подлинным миром, «не запятнала первоначальной чистоты».

Но «тихим домом» не исчерпывается ощущение Родины. Так же, как и в «Песне Судьбы» (сборник «Земля в снегу» готовился к печати одновременно с работой над пьесой), герой не может не стремиться в большой мир бурь и гроз («Заплачет сердце по чужой стороне, // Запросится в бой — зовет и манит»), так же, как и в «Песне судьбы», Родина — не только «белый дом» Елены, но и ветровые просторы Фаины.

В стихотворении «Русь» тишина загадочна и непрочна: «В тайне ты почиешь, Русь» (опять мотив спящей царевны). Но под покровом этого сна — неостанавливающаяся внутренняя жизнь, бурная и таинственная, — «заревое горящих сел», девушка, готовящая убийство возлюбленного, «вихрь, свистящий в голых прутьях», вьюга, буйно заметающая «утлое жилье». Зарево, вьюга — символы, которые впоследствии, развиваясь и видоизменяясь, станут постоянными в блоковских стихах о России. Предчувствие грядущих бурь — и в стихотворении «Ангел-Хранитель», открывающем цикл, хотя в сборнике «Земля в снегу» оно публиковалось не полностью: самые острые строфы были сняты цензурой.

В других циклах сборника «Земля в снегу», включающего стихи 1906—1907 гг., начинается тема Фаины, еще не названной так; образ неукротимой, вольной женской души, воплощающей стихийное народное начало, «вольную Русь», встает из стихотворений «Работай», «Пляска» («Гармоника, гармоника...») (цикл «Мещанское житье»), «Вот явилась. Заслонила», «Инок» (цикл «Послания») и др.

Этот аспект темы Родины — пока еще в значительной части за пределами цикла, но в следующей книге — «Ночные часы» (1911 г.) — Русь предстанет в контрасте «заколдованного сна» и «буйного», вихревого движения.

В сборник «Ночные часы» вошли стихи 1908—1910 гг. Как

³ См. об этом в статье З. Г. Минц «Блок и Пушкин». — В сб.: Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 306. Тарту, 1973, с. 162—166.

известно, 1908 год проходит для Блока в неотступных размышлениях о России, о народе и интеллигенции: этим годом датируются статьи «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура», пьеса «Песня судьбы» и значительная часть стихов, составляющих раздел «На родине». Родина и «страшный мир» — два контрастирующих понятия, два центра, к которым стягиваются все нити сборника «Ночные часы», а впоследствии — третьего тома (главы сборника — первые наброски будущих циклов третьего тома: «Возмездие», «Страшный мир», «Итальянские стихи», «Голоса скрипок»).

Таким образом, в самой структуре сборника выражается итог блоковских исканий 1907—1908 гг.: противопоставление вечного незбылемого идеала Родины «страшному миру» «безвременья», реакции, погружающей человека в бурю стихийных индивидуалистических страстей, опустошающих и убивающих душу.

Обострившееся ощущение объективного бытия Родины, стремление осмыслить ее исторические и социальные судьбы требует новых средств поэтического выражения.

В цикл «На родине» вошли следующие стихи: «О доблестях, о подвигах, о славе», «На поле Куликовом» (5 стихотворений), «Мэри» (3 стихотворения: «Опять у этой двери», «Жениха к последней двери», «Косы Мэри распущены»), «На закате» («Она, как прежде, захотела»), «Осенний день», «Россия», «Родине» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»), «На железной дороге», «Романс» («Дым от костра струею сизою»).

Естественно, что в раздел не было включено ни одно из стихотворений цикла «Подруга Светлая» — ведь стихи сборника «Ночные часы» датируются 1908—1910 гг., а в сборнике «Земля в снегу» — в основном стихи 1906—1907 гг. В то же время мы видим «внешнюю», «сюжетную» преемственность — так, например, в разделе «На родине» продолжен цикл «Мэри», начатый в разделе «Подруга Светлая». Но, конечно, гораздо важнее «внутренняя» связь этих двух разделов, которые являются разными этапами движения одной темы. В «Ночных часах» развивается прежний образный ряд: Родина — Она, Подруга Светлая, из облика которой постепенно исчезают «надмирные» черты. В сущности, Она как воплощение чуда, тайны, вселенской гармонии, как неземное явление предстает только в третьем и четвертом стихотворениях из цикла «На поле Куликовом» но и там в ее облике больше чувствуется национальное, чем «вселенское» начало. Она здесь — и оживающая икона богородицы («Был в шите твой лик нерукотворный // Светел навсегда»), охраняющая русского воина в бою, и душа Родины, святая и мученическая, вызывающая к освобождению от татарского ига. Значительное место занимают в цикле образные ассоциации Родины с земной спутницей героя, женой, хранительницей домашнего очага (теперь звучит

мотив ее ухода: «Но час настал, и ты ушла из дому»). При этом два начала: Родина и Она уже начинают дифференцироваться, теперь это не только олицетворение, но и сопоставление, где присутствуют обе части параллели: «О, нищая моя страна, // Что ты для сердца значишь? // О, бедная моя жена, // О чем ты горько плачешь?»

Переходит в «Ночные часы» и образ Родины — заколдованной Царевны («Какому хочешь чародею // Отдай разбойную красу... // Не пропадешь, не сгинешь ты...»), причем теперь он становится более выписанным и детализированным. Вскоре (1911 г.) в поэме «Возмездие» этот образный ряд приобретает вполне определенные черты, ассоциируясь с известными явлениями политической реакции.

Рядом с этой традиционной блоковской символикой развивается новая система образов. В программном разделе цикла «На поле Куликовом» раздумья о пути России, о неминуемых социальных катаклизмах выражаются в сопоставлениях с поворотными моментами истории (Куликовская битва).

Заколдованная тишина («Здесь тишина цветет») сменяется звуками боя, «трубными криками татар». Вместо «хрустального терема» или «заводи» с едва шелестящим ветром и прозрачной водой — открытые просторы, степная даль, ночные поля, «темный и зловещий» Дон, туманная Непрядва. Вместо «синего полога» — «закат в крови», «испуганные тучи». На первом плане — неостановимое движение — «Стенная кобылица // Несется вскачь».

Образ дороги, полета, кочевья становится организующим в стихотворениях «Россия», «Осенний день», «Родине» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»), «На железной дороге». Исток этого символического ряда — гоголевская тройка, которая в трансформированном виде прошла сквозь многие стихи Блока, поэмы, статьи. Эта тройка угадывается и в стихотворении «Россия» («Опять, как в годы золотые, // Три стертых треплются шлеи, // И вязнут спицы росписные // В расхлябанные колени»), создавая ощущение постоянного движения, контрастирующего с глубинной неизменяемостью («а ты все та же...») и дополняющего ее. В стихотворении «На железной дороге» возникает поезд как замена тройки (Ср.: «поезд железной дороги обогнал «необгонимую тройку» — V, 347). Это стихи не только о трагедии женщины, но и о судьбах России, о цивилизации, о «блистательном и погребальном веке», который «похоронил человеческий голос в грохоте машин» (V, 347, см. также I главу поэмы «Возмездие»).

Символы движения и внутренней «маяты» — тревожный полет птиц («Летят, летят косым углом // Вожак звенит и плачет. // О чем звенит, о чем, о чем? // Что плач осенний значит?», «И, чертя круги, ночные птицы // Реяли вдали»), зарево пожара

(«широкий и тихий пожар», «тихое, долгое, красное зарево», «зареве горящих сел»), ответ его — в «багряном кресте» ели, в дыму костра, сливающегося с зарей, покрывающей даль алым светом («Романс»). Все это усиливает настроение тревоги, ожидания неизбежных катастроф. Финал — растворение в родных просторах («Забудь, забудь о страшном мире, // Вздохни небесной глубиной», «И нам, как дым, струиться надо // Седым туманом в алый круг»), противопоставляемых «страшному миру» бездушной цивилизации. «Романс» поставлен после стихотворения «За гробом», в котором «многодумная» и «многоотрудная» душа народа, приобщенная к вечным таинствам природы и мироздания, противопоставляется «кошунствам» современной интеллигентской жизни.

Таким образом, в сборнике «Ночные часы» закладываются поэтические основы будущего цикла и вырисовывается его текстовый «костяк» (стихотворения «Осенний день», «Россия», «Родине», «На железной дороге», цикл «На поле Куликовом»). Следующие этапы — собрания стихотворений 1912 и 1916 гг.

Через полгода после того, как была закончена работа по составлению сборника «Ночные часы», Блок приступает к подготовке третьего тома собрания стихотворений («Снежная ночь»), который вышел из печати в конце марта 1912 года.

Если в «Ночных часах» циклы были расположены так, что трагизм неуклонно возрастал к финалу (первый раздел — «На родине», последние — «Страшный мир» и «Итальянские стихи»), то в «Снежной ночи» Блоку важна «рассветная» линия⁴, как он говорит об этом в предисловии. Раздел «Родина» — теперь в финале, это — итог душевной жизни героя. Характерно и изменение заглавия, вместо «На родине» — «Родина»: тема четко акцентирована, Родина — главное действующее лицо.

Блок стремится соединить два раздела, два начала, — «Подруга Светлая» и «На родине»: «Прошли года, но ты все та же», «Везде — над лесом и над пашней», «В густой траве пропадешь с головой», «Ты так светла как снег невинный», «Осенний день», «Мэри» (6 стихотворений), «На закате» («Она, как прежде, захотела»), «За гробом», «О доблестях, о подвигах, о славе», «Родине» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»), «Россия», «Романс» («Дым от костра струю сизой»), «На поле Куликовом» (5 стихотворений), «Заключение» («Благославляю все, что было»).

Из раздела «Подруга Светлая» вошли стихотворения «Прошли года, но ты все та же», «Везде — над лесом и над пашней», «В густой траве пропадешь с головой». В предыдущий — второй — том («Нечаянная радость») перенесены почти все стихи,

⁴ См.: Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.-Л., 1966, с. 421—424.

написанные до 1907 года. Исключение делается для стихотворения «Прошли года, но ты все та же», оно теперь открывает раздел. Следующие стихи развивают центральный образный ряд — сопоставление Родины с обликом Подруги Светлой. Условно можно считать их первой частью раздела, в отличие от второй части, начинающейся со стихотворения «Родине», где центральная тема выражена иными поэтическими средствами. Стихи расположены Блоком по тому же тематическому признаку, и поэтому хронологическая последовательность внутри цикла не соблюдается.

Раздел не производит целостного впечатления, хотя Блок стремится скрепить его: стихотворение «Заключение» — итог, утверждение верности избранного пути («Благословляю все, что было»). Не всегда чувствуется органическая связь между темой цикла и образом героини, женским началом, так, например, явно выпадает разросшийся цикл «Мэри». Начавшийся с перевода стихотворения Байрона, он не обладает ярко выраженным национальным колоритом, и, главное, его внутренняя тема — не столько лирическое ощущение Родины или поэтические раздумья о ее судьбах, сколько мотив трагического земного разъединения Девы и Жениха, обреченных здесь, в реальном бытии, на постоянную грусть по гармонии и свету, по «незнакомому тихому краю», по недостижимой высоте («А вверху, в водоеме твоём, // Тихий господи, // И не счесть светлых рос...»).

И в следующем варианте цикла — во втором издании трехтомника (1916 г.), которое в известной степени подводит итоги дооктябрьского творчества Блока, поэт стремится к четкому выделению темы каждого раздела, к внутренней цельности каждой главы. Определяющим началом в структуре собрания становится тема, хронология ей подчинена (II том — 1904—1907 гг., а III — 1905—1915 гг.). Кроме того, впервые выделены циклы «Разные стихотворения», которые освобождают другие разделы от стихов, не имеющих непосредственной связи с темой. И из раздела «Родина» переносятся в другие, более соответствующие разделы цикл «Мэри», стихотворения «О доблестях, о подвигах, о славе», «На закате» и др. В то же время включаются более ранние стихи, входившие прежде во второй том, непосредственно связанные с раздумьями о неповторимом облике Родины, о приобщении к ее просторам, — «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля» и др. Вновь возвращаются в раздел стихотворения «Русь» и «Ты отошла, и я в пустыне» (Сб. «Земля в снегу»). Теперь цикл имеет следующий состав (стихи в нем расположены по хронологии):

«Осенняя воля», «Я вижу в отдаленном скиту», «Не мани меня ты, воля», «Белый конь чуть ступает усталой ногой», «Вот он — Христос — в цепях и розах», «Прошли года, но ты все та же», «Русь», «Ты отошла, и я в пустыне», «В густой траве пропадешь с

головой», «Когда в листе, сырой и ржавой», «Задебранные лесом кручи», «На поле Куликовом» (5 стихотворений), «Россия», «Осенний день», «Дым от костра струею сизой», «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?», «Посещение», «Там неба освещенный край», «Сны», «Ветер стих, и слава зарева», «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку...».

Таким образом, двенадцать стихотворений вошло в раздел впервые (из них в окончательном варианте останется половина). Из предыдущего издания раздела перешло только шесть основных «опорных» стихотворений и цикл «На поле Куликовом» (большинство из этих стихов входило в «Ночные часы»), и, наконец, два стихотворения, которые были в разделе «Подруга Светлая» в сборнике «Земля в снегу», вошли в цикл вновь в 1916 г. Раздел, как видим, значительно обновлен.

Цикл начинается широкими лирическими пейзажами — «необъятные дали», «путь, открытый взорам»; ясно вырисовывается из большинства стихов облик Руси осенней («Осенняя воля», «Я живу в отдаленном скиту», «Когда в листе, сырой и ржавой», «Осенний день», «Там неба освещенный край» и др.). Если зимние метели символизируют неукротимый порыв страстей («Снежная маска»), то осенняя «воля», прозрачность и печаль — высоту человеческого духа, проникающегося всеобщими началами бытия. «Осенние» мотивы — мотивы долга.

Лирический герой — бродяга, нищий, всадник на «белом коне», монах в «отдаленном скиту» с молитвенным восторгом приобщается к «безначально свободной шире», и это приобщение трактуется и как единственная возможность духовного существования («Приюти ты в даях необъятных, // Как и жить и плакать без тебя»), и в то же время как «сораспятие», то есть приятие в себя мук и боли Родины («писатель сопоставляет себя со своей родиной, <...> страдает ее страданиями, сораспинается с нею» — V, 443). И теперь над родными просторами Блоку чаще, чем образ Владычицы Вселенной, видится лик Христа. От стихотворения «Вот он — Христос — в цепях и розах», через стихи «Ты отошла, и я в пустыне», «Когда в листе, сырой и ржавой», к стихотворениям «Задебранные лесом кручи» и «Россия» («И крест свой бережно несущ») развивается сопоставление Христа с лирическим героем.

Христос воспринимается сначала как бездомный бродяга, отверженец и скиталец («Пока такой же нищий не будешь», «Сын человеческий не знает, // Где приклонить ему главу», «В глазах — такие же надежды, // И то же рубище на нем»), как бы впитавший в себя всю печаль Родины, он «кроткий», светлый, страдающий. Но в стихотворении «Задебранные лесом кручи» его облик меняется — это «сжигающий», карающий Христос, о котором пели раскольники-самосожженцы. Здесь Христос — символ грядущих перемен, он связан с тревожным заревом пожа-

ра. Стихи «Задебранные лесом кручи» поставлены непосредственно перед циклом «На поле Куликовом», и они составляют переход к «вечному бою» и «пожарищам» стихов о Куликовской битве.

К «родному простору» все чаще прилагаются эпитеты «печальный», «нищий», «суровый». И тем настойчивее утверждается, что только «там, в дали любимой» — единственная возможность жизни и счастья, «радости-страдания», и все отчетливее чувствуется противопоставление мира Родины «страшному миру». Это особенно относится к последним по времени стихам, заканчивающим раздел: «Посещение», «Там неба осветленный край», «Сны», «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку». В них присутствует (больше в подтексте, чем в тексте) противопоставление: там — здесь. «Там» — «на родине», где герой «свободен, весел и силен», — или в мире детства, оваянного светлыми образами народных сказок, или в снах о прошлом: «старый дом», «колючий шиповник», небо, розовеющее «от края до края» сливаются с образами счастья, молодости, любви («Хоть во сне твою прежнюю милую руку // Прижимая к губам»). «Здесь» — в «черном городе», где тянутся долгие годы «нескончаемой ночи», когда «душа для видений ослепла», измученная одиночеством («Я привык, чтоб над этой постелью // Наклонялся лишь пристальный враг»).

Характерно, что такие программные стихотворения, как «Новая Америка», «Последнее напутствие», «Грешить бесстыдно, непробудно», «Петроградское небо мутилось дождем», «Рожденные в года глухие», «На железной дороге», в которых говорится о «темном», «грешном», «гибельном» российском начале, о трагических жертвах, в третьем томе издания 1916 года входят в раздел «Разные стихотворения», в то время, как в сборник «Стихи о России», вышедший почти на год раньше, в мае 1915 года, все эти стихи вошли (кроме стихотворения «На железной дороге»). Объясняется это, очевидно, общей композицией третьего тома; Блоку важно в разделе «Родина» создать светлый идеал, противопоставленный другим циклам книги, прежде всего «Страшному миру» и «Возмездию», трагизм которых в этом издании значительно усилен включением таких стихов, как «К музе», «Унижение», «Авиатор», «Пляски смерти» (цикл «Страшный мир») и «Шаги командора», «Как тяжело ходить среди людей», «Как растет тревога к ночи», «Как свершилось, как случилось?» и др. (цикл «Возмездие»). А в небольшом сборнике «Стихи о России» (изд. журн. «Отечество», 1915) Блок постарался представить тему Родины полнее и разностороннее, причем включил стихи, которые никогда больше в раздел не включались — напр. «Холодный день» и «В октябре». Можно уловить и определенное стремление поэта к тому, чтобы по возможности убрать наиболее «индивидуальные» «личностные»

стихи (нет таких стихотворений, как «Ты отошла, и я в пустыне», «В густой траве пропадешь с головой», «Дым от костра струею сизой», «Посещение» и др.) и оставить преимущественно стихи о путях и судьбах России, о войне (в сборник вошли стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем» и «Я не предал белое знамя»).

Издательство «Отечество» занимало оборонческую позицию, призывало к примирению всех сословий, к «мирному сожительству, преуспеянию и равенству всех граждан России».⁵ Очевидно, между Блоком и издательством существовали разногласия, об этом говорит дарственная надпись А. Н. Чеботаревской; «Александре Николаевне — эта книжка, изданная в безвременье, неизвестно кем и неизвестно зачем, — с благодарностью за дружбу и за перенесение разных неприятностей, с изданием этой книжки связанных, и на память о разговорах о разных отечественных и «отечественных» вопросах, по телефону веденных».⁶ Поэт отделяет свое понимание отечества от точки зрения издателей. И все же, вероятно, в какой-то мере он должен был учитывать направление издательства. Характерны некоторые особенности композиции сборника. Мы имели возможность убедиться, что у Блока стихотворение приобретает определенные смысловые оттенки не только от включения в определенный раздел, но и от того места, которое оно в нем занимает, от тех стихов, которые поставлены рядом. В сборнике «Стихи о России» последние стихотворения расположены в следующем порядке: «Рожденные в года глухие», «Праздник радостный, праздник великий» («Новая Америка»), «Грешить бесстыдно, непробудно», «Петроградское небо мутилось дождем», «Последнее напутствие», «Я не предал белое знамя». Хронология не соблюдена, видна общая тенденция к сглаживанию противоречий, к просветлению «грешного», «темного» начала, — сборник заканчивается образом Вифлеемской звезды над полями сражений. В третий том (он готовился к печати во время выхода сборника «Стихи о России», в марте — мае 1915 года) стихотворение «Я не предал белое знамя» вообще не вошло, в цикле «Разные стихотворения» (здесь тоже есть отступления от хронологии) стихотворение «Новая Америка» отодвинуто от вышеперечисленных стихов, финал раздела строится следующим образом: «Последнее напутствие», «Грешить бесстыдно, непробудно», «Петроградское небо мутилось дождем» (без двух последних «примиряющих» строф) и «Рожденные в года глухие». Здесь тенденция обратная — к обострению трагических противоречий.

В то же время в самом разделе «Родина» в III томе трагиче-

⁵ См. публикацию Д. Е. Максимова «Письма и дарственные надписи Блока Александре Чеботаревской» в кн.: «Блоковский сборник, I. Тарту, 1964, с. 550.

⁶ Там же.

ские ноты ослаблены, «страшный мир» еще не проникает внутрь «обетованных», хотя и «печальных» просторов, его присутствие ощущается за ними, вне их пределов.

Таким образом, в третьем томе (издание 1916 года) разные тенденции в восприятии Родины разведены по разным разделам, синтетическое воплощение темы — внутри цикла — в каноническом послереволюционном издании.

Последний раз «третий том» подготавливается Блоком к печати в 1918 году. Уже созданы поэмы «Двенадцать», «Скифы», написана статья «Интеллигенция и революция», продолжается работа над поэмой «Возмездие», и все, сделанное ранее, теперь проверяется не предчувствием революции, а ее свершением.

В томе появляется раздел «Ямбы», поставленный Блоком на то место, на котором в третьем томе 1916 г. помещался цикл переводов из Гейне «Опять на родине». Внутренне «Ямбы» соотносятся с предыдущим циклом «Возмездие». «Ямбы» несут тему действенного революционного возмездия «страшному миру», тему грядущей революции, неизбежности гибели «сытых», расцвета новой народной Родины: «Когда же всколосится поле, // Вздохнет униженный народ?»

Таким образом, в третьем томе послереволюционного издания тема родины существенно дополнена, сам же раздел опять значительно переработан.

Из раздела снято все, что связано с мистической «неизреченностью» России («Русь»), исключены и стихи с отголосками культа «Прекрасной Дамы» («Белый конь чуть ступает усталой ногой», «Я живу в отдаленном скиту»). Все эти стихи ушли во второй том: Блок опять вернулся к 1907 — этапному — году как к хронологической границе третьего тома.

Уходят во второй том и стихи «Вот он — Христос — в цепях и розах», и «Осенняя воля», и стихотворение 1907 года «Когда в листве, сырой и ржавой», то есть сокращается количество стихотворений с образом «кроткого» и страдающего Христа, тем заметнее выделяется Христос «сжигающий». Развитие этого образа — знаменитый Христос из «Двенадцати».

По сравнению с предыдущим изданием включено десять новых стихотворений, четыре из которых вообще в собрание не входили («Вот он, ветер», «Я не предал белое знамя», «Дикий ветер», «Коршун»), а шесть входили в цикл «Разные стихотворения» (мы их перечислили выше). В последнюю редакцию раздела впервые включено более трети стихотворений, стихи Блок располагает в хронологической последовательности.

В последнем издании трехтомника тема родины с наибольшей отчетливостью проходит сквозь всю блоковскую лирику — в первом томе Родина сливается с обликом Прекрасной Дамы, во втором томе обретает самостоятельное бытие («Русь», «Осен-

няя воля», «Когда в листве, сырой и ржавой» и др.), а цикл «Родина» является главным смысловым центром третьего тома.

От вступления («Ты отошла, и я в пустыне») до вновь включенных стихов — «Последнее напутствие», «Я не предал белое знамя» развивается постоянное ощущение Родины, как вечного источника духовной жизни, в противоположность тому омертвлению души, которое воплощается в циклах «Страшный мир» и «Возмездие» — и с наибольшей трагической силой по сравнению с предыдущими изданиями: «Опять мы к тебе, Россия, // Добре-ли из чужой земли» — через «ночные пути», «крики врагов» — к Родине, к вечной первой любви.

Облик Родины сопоставляется, как и ранее, с той, «кого любил ты много»; в «Последнем напутствии» «наша русская дорога, наши русские туманы, наши шелесты в овсе» и «милая твоя» — это незабываемые ценности жизни, последние предсмертные видения, итог земного бытия.

В то же время возрастает ощущение внутреннего трагизма жизни Родины. Буйный ветер, «звнящий тоскою осторожной», («Ты стоишь под метелицей дикой, // Роковая родная страна», «Дикий ветер // Стекла гнет, // Стави с петель // Буйно рвет»), зарево пожара («над бескрайною топью // Огонь невозможный», «испепеляющие годы», «встает мятеж, горят деревни»), сгущающиеся тучи («звезда из-за туч не видна», «в закатной дали были дымные тучи в крови»), тревожный полет птиц («и пусть над нашим смертным ложем // Взовьется с криком воронье»), — основная символика цикла развивается в стихах, вновь вошедших в раздел. И в последнем варианте цикла эта предгрозовая атмосфера в значительно большей степени, чем раньше, связана с реальными противоречиями трагического бытия предреволюционной России.

Призыв «Забудь, забудь о страшном мире» оказывается невыполнимым: «Мы — дети страшных лет России // Забыть не в силах ничего». Отвлечься от «страшного мира» невозможно (в «Ямбах» — «Уюта нет — покоя нет»), даже предсмертный бред («Последнее напутствие») — это синтез видений из мира Родины и «страшного мира» («Коварство, слава, // Злато, лесть, всему венец — // Человеческая глупость, // Безысходна, величава, // Бесконечна...»). В следующем стихотворении «человеческая тупость» конкретизирована, прочно связана с общей проблематикой цикла — «грешить бесстыдно, непробудно» (заглавие в первой публикации — «Россия»), а далее — грустная повесть о «роковой пустоте» в душах русских людей, о «глухоте и черноте» современного русского бытия, о «тысячах жизней», отправляемых на «галицийские кровавые поля».

От стихотворения «На железной дороге», вновь вошедшего в раздел, к стихам «Петроградское небо мутилось дождем» тянутся определенные связующие нити — не только сходного образного

ряда (движение России — поезда), но и сходного композиционного принципа. Оба стихотворения исходят из реального бытового события, характерного для времени (гибель женщины, раздавленной «любовью, грязью иль колесами», уход на войну эшелона с тысячами обреченных), подчеркивающего и воплощающего трагизм российской жизни. Появляются характерные приметы времени: «крест и насыпь могилы братской», щемящая волна» солдатской песни. Судьба сегодняшнего поколения русской интеллигенции зависит от времени, — «от дней войны, от дней свободы».

Впервые в цикле подробно и конкретно рисуются черты «сытых», «толстопузого мещанства» с его мертвящей силой собственничества, накопительства («И под лампадой у иконы // Пить чай, отщелкивая счет, // Потом переслунить купоны, // Пузатый отворив комод»). Это — тоже Россия, это «страшный мир», проникший внутрь цикла, эти стихи перекликаются с сатирическими зарисовками современного быта в стихах «Жизнь моего приятеля» («Страшный мир»).

Представление о будущем России тесно связывается с мыслями о борьбе, об освобождении, финал цикла — «Коршун» (здесь возникают прямые ассоциации с «Ямбами») с его открытым гневным пафосом: «Доколе матери тужить, // Доколе коршуну кружить?».

Один из аспектов блоковского представления о будущем России — мечта о ее промышленном возрождении: «Новым ты обернулась мне ликом». В этих стихах («Новая Америка») — как бы полемика с самим собой, переосмысление образного ряда стихов о Куликовской битве — «Нет, не видно там княжьего стяга, // Не шеломами черпают Дон... // Там чернеют фабричные трубы, // Там заводские стонут гудки». Здесь же — развитие и уточнение центрального образа стихотворения «Россия»: «Нет, не старческий лик и не постный // Под московским платочком цветным». Новое наполнение получает и символический ряд: мертвая царевна под властью колдуна — жених-освободитель («Не в богатом покоишься // Гробе ты, убогая финская Русь!.. // Черный уголь здесь царь и жених»). Блок мечтал не только о фабричном возрождении, но и о торжестве в России новой демократии («Уголь превращается в алмаз», Россия — в новую Америку, в новую, а не в старую Америку» — III, 298), и знаменательно, что эти стихи были включены в цикл «Родина» после революции.

Связь с тем же сказочным символом — борьба за невесту со злым колдуном — в стихотворении «Дикий ветер» («Как мне скинуть злую дрему, // Как мне гостя отогнать, // Как мне милую чужому, // Проклятому не отдать»), в «Коршуне» — трансформация того же мотива — колдун, превратившийся в злую птицу, кружит над Россией (см. «Возмездие»).

Все отчетливее звучат ноты активно-действенного, а не пас-

сивно-созерцательного отношения к Родине. «И страсть, и ненависть к отчизне», — такое отношение Блок считал «настоящим» и «неподдельным» (см. ответ на анкету о Некрасове — IV, 484).

Характерно, что подготавливая единственное собрание своих избранных стихов («Изборник» — работа над ним велась летом 1918 г., т. е. одновременно с подготовкой третьего тома — Блок постарался представить в нем Родину в том же синтетическом целостном облике. В «Изборник» включено более двух третей от общего числа стихотворений раздела «Родина» (и стихи о России из второго тома — «Русь», «Осенняя воля» и др.), не вошло только восемь стихотворений (большинство из них являются как бы вариантами «основных»). Характерно, что оказались исключенными из «Изборника» стихи, в которых звучат примиренческие нотки по отношению к первой мировой войне («Петроградское небо мутилось дождем», «Я не предал белое знамя»), а также стихотворение «Дым от костра струею сизой». Возможно, что его пафос — отвлечения от «страшного мира», растворения в «небесной глубине» показался Блоку несозвучным с бурными днями революционных потрясений. Что же касается основных, программных стихов о трагически противоречивом бытии предреволюционной России, о неизбежности социальных катаклизмов, о нерасторжимом единстве личности и «всеобщего», народного начала, — они представлены в «Изборнике» с большой полнотой.

Таким образом, цикл «Родина» в третьем томе является завершением и синтезом всего ранее найденного и в то же время непосредственно подготавливает итоговые блоковские раздумья о России и революции.

Явственно обнаруживается связь цикла с поэмой «Возмездие», развитие которой определяется движением России к революции, а традиционная блоковская символика вырастает на почве конкретного исторического видения. Ощутимы и предпосылки поэмы «Двенадцать» с ее темой крушения «избяной, кондовой, толстозадой» Руси, с ее символикой ветра, метели, «мирового пожара» революции, обновляющей жизнь.

Цикл складывается многостепенно и трудно: от первых набросков в сборнике «Земля в снегу», где тема еще не выкристаллизовалась, через сборник «Ночные часы», где закладываются основы будущего раздела и тема получает самостоятельное существование, — через три редакции трехтомника к определению границ темы; это, вероятно, самое трудное для Блока, известна его фраза о своем творчестве: «Это все — о России».

По мере того, как уточняются очертания раздела, он все более тесно связывается с другими разделами тома, в каждом разделе звучит своя, определенная мелодия, и в совокупности возникает мощное симфоническое звучание блоковской лирики.

ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОЧНИКАХ «ПОЭЗИИ ЗАГОВОРОВ И ЗАКЛИНАНИЙ»

К. А. Кумпан

0.0. Проблема, вынесенная в заглавие статьи, была затронута в обзорной работе Э. В. Померанцевой «Александр Блок и фольклор». Отмечая в общем виде влияние на «научную концепцию Блока» работ А. Н. Веселовского, А. А. Потебни и Е. В. Аничкова, фольклористка наиболее существенными для статьи о заговорах считает исследования, не упомянутые ни в сносках, ни в списке литературы, приложенном к наборной рукописи, а именно: «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева (т. I—III, М., 1865—1869) и «Нечистая, неведомая и крестная сила» С. В. Максимова (Спб., 1903). По мнению исследовательницы, статья Блока сближается с ними «по своему характеру, пафосу патетической сущности».¹

0.1. В плане дальнейшей разработки вопроса имеет смысл детальной остановиться на источниках, цитаты и реминисценции из которых составляют словесную ткань «Поэзии заговоров и заклинаний». Анализ цитатного фона, подтверждая общее суждение Э. В. Померанцевой, уточняет частности. Так, например, нет достаточных оснований рассматривать обе названные монографии в качестве «ближайших» источников текста,² хотя блоковское знакомство с ними в более ранние годы вполне вероятно.³ Полагаем, что сам характер использования источников

¹ Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор. — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. III. М.-Л., 1958, с. 209. Эти соображения, не подвергаясь проверке, повторяются в исследованиях последних лет, см. напр.: Григорьев А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов. — В кн.: Литература и мифология. Л., 1975, с. 71.

² Единственная отсылка к Афанасьеву в статье о заговорах — парафраза из статьи «Наузы» (ср.: V, 45 и Афанасьев А. Н. Наузы. Пример влияния языка на образование народных верований. М., 1865, с. 22—23). Вычленение солярного мифа в «заговорах на становление руды» в «Поэтических воззрениях» встречается в ином контексте (ср.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. М., 1865, с. 109—110).

³ Исследование Афанасьева рекомендовалось и кратко реферировалось на лекциях И. А. Шляпкина, которые Блок слушал на втором курсе университета (см. литогр. курс Шляпкина — ГПБ, ф. 865, № 49, л. 150 и сл.), а книга

укажет степень их значимости для фольклористических установок Блока.

1.0. Два языковых пласта организуют текст блоковской статьи: дискурсивно-логический и образно-лирический.⁴ Их стилистическими полюсами служат цитаты из научных академических трудов и фольклорные тексты. Авторская речь тяготеет то к одному, то к другому полюсу, свободно перемещаясь с позиции носителя поэтического сознания на позицию отстраненного исследователя. При этом переход к нейтральному научному стилю более маркирован, чем переход от фольклорной цитаты к авторскому слову: как правило, это сигнал о наличии скрытой цитаты или реминисценции из исследовательской литературы. Таким образом, дискурсивный языковой пласт, состоящий из инородных образований, дискретен и полифоничен. Иными словами, наблюдения и обобщения из академических трудов введены в статью в «сыром» виде, не подвергаясь даже существенной стилистической переработке. Процитированные или близко к тексту пересказанные мысли Веселовского, Потебни или Аничкова не всегда сводятся воедино и согласуются с логикой изложения. Подчас они не проясняют, а затемняют точку зрения поэта.

1.1. Так обстоит дело и с вопросом о происхождении заговоров. Для логики блоковской статьи locus их происхождения не существен. Ставя перед собой задачу «постижения древней души» (V, 37) и опираясь на романтическое представление об адекватном отражении психологии народа в его поэзии, Блок исходит из презумпции специфической апперцепции первобытного сознания, в частности, особого поэтического восприятия слова (ср. «языковые» концепции мифологов),⁵ поэтическое, в данном случае, синонимично магическому. Именно восприятие первобытным человеком слова как орудия магического действия, с точки зрения поэта, является необходимым условием возникновения заговора. «Поразительное сходство заклинаний» объясняется в статье тождеством «психологии магов у всех народов» (V, 63). К этим «мифологическим» построениям Блок считает необходимым подключить рассуждения и факты из компаративистских исследований. Вводя цитаты из «Разысканий в области

С. В. Максимова имелась в библиотеке поэта (см. рук. каталог — РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 388, л. 113); Блок мог познакомиться с ней сразу по выходе, когда она имела резонанс в символистских кругах; вероятно, к ней, в определенной мере, восходят образы низшей мифологии «второго тома».

⁴ «Сосуществование» в прозе Блока обеих «стилевых линий» отмечено Д. Е. Максимовым в кн.: Поэзия и проза Блока. Л., 1981, с. 321—322.

⁵ На «языковом» аспекте мифологических теорий подробно останавливался в своих лекциях И. А. Шляпкин (ГПБ, ф. 865, № 49, л. 144 и др.). «Мифологическая школа» в качестве первого вопроса «досталась» Блоку на выпускном экзамене по словесности (см. подробнее: Кумпан К. А. Александр Блок — выпускник университета. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1983, № 2, с. 177.

русского духовного стиха» А. Н. Веселовского (в качестве «примера длинного путешествия» заговоров-заклинаний от лихорадки — V, 64),⁶ он повторяет в духе «восточной» теории (не без влияния статьи Вс. Миллера⁷), что «многие наши заговоры не национального происхождения <...> родина их — Вавилон и Ассирия» (V, 63—64). В другом же месте статьи поэт отмечает «чисто-русское» и западноевропейское происхождение лечебников и травников, содержащих «самое богатое собрание примет, оберегов, причитаний, заговоров и отреченных молитв» (V, 41). В последнем случае Блок перефразирует мысль Ф. Буслаева из статьи «О народной поэзии в древнерусской литературе» (без отсылки; о наличии реминисценции свидетельствует появление нейтрального «научного» стиля): «...самое богатое собрание всевозможных суевений <...> оберегов, причитаний или заговоров и отреченных молитв вы встретите <...> в Лечебниках и Травниках <...> Первоначальное <их> происхождение <...> с Запада или же на своей собственной древнерусской почве».⁸

1.2. Не считаясь с внутренней логикой собственного изложения, Блок вводит в статью пространное и насквозь цитатное рассуждение о соотношении заговора и молитвы — вопрос, широко обсуждавшийся в фольклористике того времени. Поэт начинает статью с проблемы первобытного анимизма и взаимоотношений человека и природы. Это — традиционная экспозиция мифологических исследований: так начинали свои работы Афанасьев (проблеме анимизма посвящен первый том «Поэтических воззрений» и его предшественники и последователи. Блок мог воспользоваться логикой изложения в статье «Заговоры» П. О. Морозова,⁹ который начинает главу с проблемы обожествления первобытным человеком природы для того, чтобы перейти к объяснению функционального назначения заговора как молитвы, обращенной к стихийным божествам. Подобный ход изложения подсказывает и Блоку вывод в русле мифологического объяснения заговора. Обращение «профессионального заклинателя» к природе, — пишет он, — «напоминает молитву» (V, 45). Однако далее происходит отмеченная нами смена стилей. Лирический строй авторской речи обрывается парафразой из диссертации Е. В. Аничкова и цитатами из работ других исследовате-

⁶ Ср.: *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Спб., 1885, с. 324—325.

⁷ *Миллер Вс.* Ассирийские заклинания и русские народные заговоры. — *Русская мысль*, 1896, № 7, с. 79.

⁸ *Буслаев Ф.* О народной поэзии в древнерусской литературе. М., 1859, с. 26—27.

⁹ *Морозов П. О.* Заговоры. — В кн.: *Галахов А.* История русской словесности древней и новой. Т. 1. Спб., 1880, с. 154—157. Наличие в блоковской статье нескольких незакавыченных цитат из учебника позволяет привлечь его в качестве «ближайшего» источника.

лей, в которых заговор и молитва противопоставляются по признаку заключенного в них пожелания / обращения и в диахроническом аспекте. Блок отсылает к мысли из той же работы Аничкова об отсутствии религиозного (в современном понимании слова) сознания в «смутном древнем мировоззрении»¹⁰ и цитирует Потебню («В заговорах может вовсе не заключаться представление о божестве...» и далее — V, 45—46).¹¹ Иными словами, следуя за мыслями современных исследователей, поэт включает в статью критику «мифологического» отождествления заговора с «выветрившейся языческой молитвой» (V, 45).¹²

Все это цитатное противопоставление заговора и молитвы завершается в статье неожиданным выводом: «Психология народных обрядов коренится в религиозном мирозерцании. <Далее идет отсылка к приведенной цитате из Аничкова — К. К.> Заклинание — это древнейшая форма религиозного сознания» (V, 47). По всей вероятности, аничковская цитата сконтаминировалась здесь со стилистически близкой, но противоположной по смыслу фразой из упомянутой статьи Морозова, который, как мы уже отмечали, считал **«остатки весьма древнего мирозерцания»** в заговоре рудиментами языческой веры. (Фрагмент цитаты подчеркнут Блоком в его экземпляре учебника¹³). Любопытно, что Аничков обратил внимание на противоречие блоковских выводов с цитатой из своей диссертации, и редактируя статью для «Истории русской литературы», вычеркнул их в наборной рукописи.¹⁴

2.0. Принципиально иначе Блок использует фольклорный материал. Фольклорная цитата, составляющая вместе с авторским словом образно-лирический языковой пласт, не приводит к

¹⁰ Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. Ч. 1. (От обряда к песне). СПб., 1903, с. 167. Аничков цитирует Фрейзера, что осталось незамеченным Блоком (V, 47).

¹¹ Потебня А. Малорусская народная песня по списку XVI века. Воронеж, 1877, с. 21.

¹² Фраза из кн.: Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860, с. 31—32. Мысль Потебни подвергалась критике в работе Н. Крушевского «Заговоры как вид русской народной поэзии» («Варшавские университетские известия», 1876, № 3, с. 29) и в более поздней работе самого Потебни, которую цитирует Блок (Потебня А. Малорусская народная песня, с. 20).

¹³ Галахов А. История русской словесности, т. 1, с. 156 (ИРЛИ, шифр 94 $\frac{1}{50_1}$).

¹⁴ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 179, л. 16. (Ср.: История русской литературы. Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина, Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Т. 1. М., 1908, с. 90). Можно предположить, что Блок склонялся к отождествлению заговора и молитвы: здесь же он сочувственно цитирует текст «духовного стиха» и комментарий Буслаева о близости заклинания и молитвы в народном сознании и приводит также без ссылки сведения из Шапова о существовании двоеверных заговоров у старообрядцев. Отождествление заговора и молитвы придерживался в своих лекциях и Шляпкин (ГПБ, ф. 865, № 49, л. 270).

диалогической ситуации¹⁵ между авторским и «чужим» словом, а наоборот, наблюдается тенденция к их слиянию.

Наиболее наглядно этот механизм проявляется в тех случаях, когда поэтическая цитата взята из исследовательской работы (таких случаев довольно много), что дает возможность сравнить «научное» и блоковское использование материала.

2.1. Из работы А. Потебни Блок выписывает заговорный зачин: «Оболокусь я оболочком, обтычусь частыми звездами» (V, 48).¹⁶ Исследователь противопоставляет его зачинам типа «встану я» и т. п., которые он считает словесным воспроизведением обряда. Зачин же, процитированный Блоком, Потебня относит к «позднейшим наслоениям»,¹⁷ снимая тем самым возможность его мистического толкования. Блок игнорирует исследовательскую трактовку цитаты и именно в формуле «оболокусь я оболочком» усматривает высшее проявление нерасчлененности в древнем сознании слова и действия, магического восприятия слова,¹⁸ реализацию представления о закреплённой за словом «стихии темной воли». В качестве комментария поэт приводит автореминисценцию из стихотворения «Ночь»: «... и вот он <заклинатель — К. К.> — уже маг, плывущий в облаке, опоясанный Млечным Путем, наводящий чары и насылающий страхи» (V, 48). Ср.: «Маг, простерт над миром брений, / В млечной ленте, голова» (II, 48). Здесь мы сталкиваемся с отмеченным для поэзии Блока отношением к источнику реминисценций — «узнаванием своего в чужом»,¹⁹ в данном случае фольклорном, материале: происходит отождествление позиции автора (и поэта-символиста вообще)²⁰ с позицией заклинателя, носителя народного древнего сознания.

2.2. Другой способ уподобления авторской и народной точек

¹⁵ Факт, отмеченный в поэзии Блока, см.: *Тименчик Р. Д.* Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком. — В кн.: *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века.* Тарту, 1975, с. 126.

¹⁶ *Потебня А.* Малорусская народная песня, с. 25. Об источнике цитаты свидетельствует как контекст (она следует после ссылки на Потебню и пересказа его объяснения зачинов типа «встану я» — V, 48), так и полное словесное совпадение: в сборниках заговоров, наиболее часто цитированных Блоком, встречаются другие варианты зачина (ср.: «Оболокусь я оболочками <...> обтычусь частыми звездами», «Покроюсь облаками...» — *Майков Л.* Великорусские заклинания. Спб., 1869, с. 26—27, № 42 и с. 114, № 285).

¹⁷ *Потебня А.* Малорусская народная песня, с. 25.

¹⁸ Подтверждение мысли о магическом восприятии слова древним человеком Блок встречал в работах Афанасьева, Крушевского и Аничкова, цитировавшего Фрейзера.

¹⁹ *Ронен О.* К истории акмеистических текстов. Ощущение строфы и подтекст. — *Slavica Hierosolymitana*, 1978, vol. III, p. 70. См. также: *Чуковский К.* Книга об Александре Блоке. Берлин, 1922, с. 56.

²⁰ В культурном контексте эпохи, в частности, в кружке «соловьевцев», «маг» ассоциировался с образом поэта-символиста брюсовского лагеря. Ср. также общесимволистское отождествление поэта и теурга.

зрения — переход автора на позицию носителя народного сознания.²¹ Он совершается с помощью стилистического приема сказа. Чаще всего изложение поверий Блок дает без пояснительных слов, отделяющих народного сказителя от автора. Вот один из примеров такого препариования цитаты:

«У галицких русинов рассказывают, что знахарь, желающий сделать кому-нибудь зло, произноса заговор, втыкает нож по рукоятку в порог первых дверей хаты <...> или под порог этих дверей, и зачарованное лицо, схваченное вихрем, до тех пор носится по воздуху, пока заклинатель вздумает медленно вытянуть воткнутый им нож» (Потебня).²² Блок снимает слово «рассказывают» и кавычки, и поверье принимает реальный, невымышленный характер: «...у галицких русинов знахарь втыкает нож по рукоятку под порог первых дверей хаты; тогда зачарованный, схваченный вихрем, носится по воздуху до тех пор, пока заклинатель не вытянет потихоньку из-под порога воткнутый нож» (V, 44). Точно такой же переработке в статье о заговорах подвергаются текст П. П. Чубинского (о «чарах на безголовые врага»), рассказ Е. Р. Романова (о белорусских знахарях) и т. д.,²³ что дает основание считать изъятие Блоком авторских пояснений и кавычек конструктивно значимым.²⁴

2.2.1. Встречаются случаи более сложной, двойной перекодировки текста источника. Мы имеем в виду незакавыченную цитату из исследования М. Запольского «Чародейство в северо-западном крае XVII—XVIII в.», в котором приводятся выдержки из протоколов знаменитых процессов над ведьмами — показания свидетелей и постановления суда, приписывающие обвиняемым сверхъестественные свойства. По словам многих свидетелей, отмечает автор статьи, «ведьмы отличались свойством летать», им «сами же подсудимые приписывали необыкновенную физическую силу». Далее исследователь останавливается на народном «убеждении, что у некоторых ведьм на теле есть признаки принадлежности к таковым» и тут же приводит выписку из пригово-

²¹ Ключом к использованию приема могут служить слова из более ранней статьи Блока о том, что символисту нужно не «оправдывать» народную поэзию, а «снова потонуть в народной душе» (V, 18).

²² Потебня А. О некоторых символах, с. 76.

²³ Из рассказа П. П. Чубинского Блок изымает пояснительные слова «как полагали» (ср.: V, 44 и Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край <...> собранные П. П. Чубинским. Т. 1. Вып. 2. Спб., 1877, с. 360), а во введении к «Белорусскому сборнику» Е. Р. Романова — канцелярский оборот «как говорилось выше» (ср.: V, 40 и «Белорусский сборник». Витебск, 1891, с. VII).

²⁴ На Блока мог повлиять способ подачи текстов в фольклорных сборниках, однако там голос информанта не соотносится с голосом собирателя; последний принципиально исключается из текста. Скорее здесь сказывается влияние ранних фольклористических исследований (например, Дала).

ра суда: «...неопровержимое доказательство виновности одной подсудимой, Люции Войцюлихи, суд усмотрел в том, что на теле ее оказались «дьявольские пятна, руки от плеч и ноги от колен были синие, налитые кровью, измученные». Она признана была несомненной ведьмой <...> между тем, как на самом деле эти пятна остались на ней после пытки».²⁵ Блок снимает двойные кавычки, не ссылаясь ни на протокольный, ни на исследовательский текст: «Свойства ведьм еще страшнее. Они умеют летать и обладают чрезвычайной физической силой; на теле у них дьявольские пятна, руки от плеч и ноги от колен — синие, налитые кровью, измученные» (V, 41).

Суеверия, приведенные в статье Запольского, не могли не ассоциироваться в сознании Блока с воспроизведением схожих поверий в миргородских повестях Гоголя.²⁶ Полигенетичность цитаты (вероятно, неосознанная) реализует на уровне поэтики принцип изоморфизма фольклорных и литературных источников, хотя на уровне «идей» поэт устанавливает в статье о заговорах иерархию между магией, «где блещет золото неподдельной поэзии» (V, 37), и «книжной», «бумажной» литературой.

2.2.2. С иным знаком сопоставляются литературные и фольклорные цитаты в маргиналиях Блока на учебнике Галахова. К пересказу О. Миллером эпизода из былины об Илье Муромце («отложил Илья книгу евангельскую» и, запросив у князя Владимира коня, отправился «прямо выручать Киев») Блок делает помету: «Крест и меч — одно» (цитата из «Дракона» Вл. Соловьева). Аналогичную приписку он делает к цитате из народной песни о гибели воина: «Мать плачет — как река льется <...> **Молода жена плачет — как роса падет: красно солнце взойдет — росу высушит**» (подчеркнуто Блоком). На полях книги поэт отмечает: «Увы — утешится жена» — стих Некрасова («Внимая ужасам войны...»)²⁷ Это указание на фольклорные источники стихотворений осложнено функциональным использованием литературных цитат: они приведены в качестве комментария (мета-языка) и выступают как первичные по отношению к фольклорным текстам, более адекватно выражающие «миф о мире».

2.2.3. В группу образов, изоморфных русским фольклорным, Блок включает и античные мифы. К фразе в том же учебнике Галахова о русских сказках: «Царь загадывает загадки», — он делает приписку: «Эдип».²⁸ Подобная архетипизация античных

²⁵ Запольский М. Чародейство в северо-западном крае. — Этнографическое обозрение, 1890, № 2, с. 55—57.

²⁶ В статье «Безвременье», писавшейся одновременно со статьей о заговорах, сам Гоголь назван «колдуном» (V, 77).

²⁷ Галахов А. История русской словесности, т. 1, с. 88, 110 (ИРЛИ, шифр 94. I/50₁).

²⁸ Там же, с. 159.

образов встречается в статье о заговорах, где русский знахарь возводится к «умершему богу Пану» (V, 43), а «час заклатья» уподобляется дионисийским оргиям (V, 47).

3.0. До сих пор были рассмотрены случаи «переработки» цитат, взятых из определенного и одного источника. Однако в текст «Поэзии заговоров и заклинаний» введены факты и образы, восходящие сразу к нескольким записям, например, поверье о русалке,²⁹ рассказ о чаровании злаков, о значении узлов в заговорах и т. д. Часто эти образы представляют собой «монтаж» из реминисценций.³⁰ «Чаровать можно чем угодно, — пишет Блок, — взглядом, шопотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором...» (V, 48). За основу он взял стилистическую формулу Запольского: «**Чаровать можно было: посредством заговора, взгляда, каких-то особых таинственных действий, предметов, напитков и, наконец, «зелья».**»³¹ Фраза дополняется «колдовскими приемами» из других работ, в частности из Даля, который приводит следующий перечень «симптоматических средств»: «Сюда же принадлежат **подвески, привески, подвязки, талисманы, амулеты, ладанки и проч.**»³²

3.1. Полигенетический фольклорный образ в статье тождествен поэтической реминисценции, о чем свидетельствует его особая индивидуальная трансформация. Рассмотрим это на примере изложения Блоком поверья, связанного с так называемыми «чарами на след».

Оно приводится уже в начале статьи: «В этом вихре, который крутится на дорогах, завивая снежные столбы, водится нечистая сила. Человек, застигнутый вихрем в дороге, садится, крестьяне, на землю. В вихревых столбах ведьмы и черти устраивают поганные пляски и свадьбы: их можно разогнать, если бросить нож в середину вихря: он втыкается в землю, и поднявший его увидит, что нож окровавлен. Такой нож, «окровавленный вихрем», необходим для чар и заклятий любви, его широким лезвием осторожно вырезают следы, оставленные молодницей на снегу» (V, 38).

Можно было бы показать, как при изложении этого поверья, распространенного во многих уездах, Блок соединяет, «монтирует» детали из записей Даля,³³ Забылина³⁴ (который, в свою

²⁹ Возводя рассказ о русалке к книге С. В. Максимова, исследователь допустил явную неточность (*Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор*, с. 209): блоковский пересказ поверья соединяет записи Ефименки и Чубинского.

³⁰ Об аналогичном типе полигенетических цитат в лирике Блока см.: Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973, с. 403—404.

³¹ *Запольский М.* Чародейство в северо-западном крае, с. 63. (Подчеркнуто здесь и в следующей цитате мной. — К. К.).

³² *Даль В. И.* О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа. Спб — М., 1880, с. 76.

³³ Там же, с. 112.

³⁴ *Забылин М.* Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880, с. 398, с. 401—402.

очередь, пересказывает Сахарова³⁵ и др.), Чубинского,³⁶ и Ефименки,³⁷ но более любопытно отметить характер их искажения. Во всех вариантах поверья говорится о столбах пыли на дорогах и просеках и о вырезании следа, оставленного на влажном песке, на земле, на утренней росе и в том числе на снегу. Блок под воздействием индивидуально-поэтических ассоциаций придает чарованию исключительно «зимний колорит»: на дорогах завиваются «снежные столбы» и колдовство совершается над следом, оставленным «на снегу» (ср. параллельно создававшийся цикл «Снежные маски»³⁸).

Примечательно, что процитированное поверье встречается в статье в том же блоковском преломлении еще раз, но уже в свернутом виде: «...стерегут недруга, — пишет поэт, перечисляя черты повседневного, проникнутого поэзией быта русского народа, — точат широкий нож в снежной пыли» (V, 56). Почти дословно оно переходит из статьи в стихотворение «Русь»: «И девушка на злого друга / Под снегом точит лезвие» (II, 106). В качестве постскриптума интересно отметить последовательную подмену в колдовстве активного мужского / женского начала. В первой из приведенных цитат вырезается снежный след, оставленный «молодицей», в следующей из процитированных записей введен неопределенно-личный оборот; в стихотворении — колдовство совершает девушка, что соответствует динамическому женскому началу в лирике и драматургии Блока этого периода (образ «Снежной маски», Фаины).

4.0. Итак, мы рассмотрели два полярных способа обращения Блока к источникам статьи. С одной стороны — это реминисценции и цитаты из научных текстов, где сказывается инерция студенческих компиляций. С другой — поэтическая переплавка фольклорных образов, оказавших влияние на образ родины «второго тома» лирики.³⁹

³⁵ Сахаров И. П. Сказания русского народа. Т. 1. Кн. 2. Спб., 1841, с. 37. Блок в начале статьи ссылается на эту книгу Сахарова, но почти ею не пользуется, цитируя тексты заговоров по забылинским пересказам, повторяя его неточности и купюры.

³⁶ Труды этнографическо-статистической экспедиции, т. 1, вып. 1, с. 33.

³⁷ Ефименко П. Сборник малороссийских заклинаний. М., 1874, с. 67. Он же. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Вып. I. М., 1877, с. 176 (Труды общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. XXX).

³⁸ Об отражении в цикле реальных образов зимы 1906—1907 гг. см.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Вып. 2. Тарту, 1969, с. 5.

³⁹ См. также замечание Д. Е. Максимова о возможном влиянии русской сказки и «бытовавшей тогда в народном обиходе» «низшей мифологии» на блоковский «миф о России» (Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, с. 20—21. — Блоковский сборник, III).

Анализ цитатного фона позволил также выявить корпус текстов (не отмеченных на метауровне), которые, являясь «ближайшими» источниками, занимают особое положение среди научных и фольклорных источников. Это прежде всего упомянутые работы Даля, Шапова⁴⁰ и Буслаева, значение которых не исчерпывается набором заимствованных фактологических сведений.

4.1. Свидетельством глубинного усвоения этих текстов может служить случай их использования, аналогичный обращению к фольклорным источникам. «Всего больше кудеснических поверий сохранилось на севере, среди лютой и недоступной природы, — пишет Блок. — Много преданий перешло от чудских племен, — они были известны своими волшебными познаниями» (V, 41). Процитированный отрывок — уже отмеченный выше «монтаж» реминисценций. Начало и конец его восходят к следующему месту из книги Даля: «Север наш искони славится преимущественно большим числом и разнообразием поверий и суеверий о кудесничестве разного рода. Едва ли большая часть этого не перешла к нам от чудских племен.»⁴¹ Однако пейзажная зарисовка отсылает еще к одному источнику. Приведенный фрагмент — рецепция из «Исторических очерков» А. П. Шапова, многие страницы которых посвящены поэтическому описанию величественной и суровой северной природы. Повествуя о том, как «проторялись» вслед за «отшельниками-чудотворцами» русские переселенцы на север, сквозь «леса дремучаи», вдоль «широких рек и топучих болот», исследователь русского раскола касается вопроса о взаимоотношениях христиан с «белоглазой чуждью» и другими языческими народами, славящимися своими волхвами. «В этой-то лесной и водной стране, — пишет он, — рассказывались в Древней Руси любопытные легенды.»⁴²

Поэтическим аналогом к фрагменту из блоковской статьи служит пейзаж в стихотворении «Русь», образы которого, по свидетельству самого Блока, восходят к тексту «Поэзии заговоров и заклинаний»:⁴³

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями...
...Где разноликие народы... (II, 106)

⁴⁰ Шапов А. П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия (православного и старообрядческого). Спб., 1863 (отт. из ЖМНП, ч. 117, 118). Из Шапова Блок выписывает легенду о голубях-ангелах и о траве «именем Архангел» (V, 38).

⁴¹ Даль В. И. О поверьях, суеверьях и предрассудках, с. 3—4.

⁴² Шапов А. П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия (православного и старообрядческого). Спб., 1863, с. 32 (отт. из ЖМНП, ч. 117). <Подчеркнуто мной — К. К.>.

⁴³ Блок А. А. Собрание стихотворений. Кн. 2. Нечаянная Радость. М., 1911, с. [156].

В дальнейшем, в лирике «третьего тома», «лесная и водная» разновидности русского пейзажа выступят в качестве метонимических субститутов образа России, являясь, в определенной мере, автореминисценциями из стихотворения «Русь» («Задебренные лесом кручи...», «Река раскинулась...»⁴⁴). Таким образом, устойчивая «северная» окраска образа Родины в творчестве Блока, начиная с зимы 1906—1907 гг. (факт, отмеченный исследователями⁴⁵), восходит не только к фольклорным и древнерусским текстам, но и к фольклористике середины XIX века.

4.2. В блоковской статье находит отражение полемический пафос, присущий ранним исследователям народного творчества, например, резкое выступление поэта против сквозившего в науке отношения к заговорам, как к суеверью⁴⁶ («...забывать и изгонять народную обрядность — значит навсегда отказаться понять и узнать народ» — V, 45). Эти мысли, звучащие анахронизмом в фольклористике XX века, вводят в статью публицистический круг проблем, связанных с вопросом «народ и интеллигенция». В то же время они явно соотносятся с полемикой середины прошлого века между исследователями-собираателями народного творчества славянофильской ориентации и представителями позитивистской и либеральной критики, расценивающих заговоры как свидетельство темноты и невежества русского народа.⁴⁷ К ранней романтической традиции в фольклористике восходит и представление о народе как о некоем абсолютном и неподвижном начале, отразившееся в тексте блоковской статьи,⁴⁸ и само

⁴⁴ О замещении понятия России в лирике третьего тома пейзажем по принципу синекдохи см. подробнее: *Левинтон Г. А., Смирнов И. П.* «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла. — ТОДРЛ, т. XXXIV, Л., 1979, с. 78.

⁴⁵ См., например: *Миц З. Г.* А Блок и В. Иванов. — В кн.: Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Тарту, 1982, с. 110.

⁴⁶ Мысль получает образное развитие в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», где к выписанному из Рыбникова поверью «Как стать невидимкой», которое Блок приводит в статье о заговорах, даются воображаемые комментарии профессора: «Ну, это знаете, неинтересно. Какое-то народное суеверие, продукт народной темноты» (V, 90).

⁴⁷ Полемизируя с подобной установкой, Даль писал о необходимости изучать народную медицину и, в частности, заговоры в целях «знакомства с духом и с бытом народа» (*Даль В. И.* О поверьях, суеверьях и предрассудках, с. 2). Ср. блоковские рассуждения на эту тему с мыслью Буслаева: «Минувало то время, бесплодное для изучения народности, когда с иронией и даже с презрением относились люди, — впрочем, образованные, — к народным вымыслам и поэтическим суевериям народного воображения» (*Буслаев Ф.* О народной поэзии в древнерусской литературе, с. 2).

⁴⁸ Ср. образ современного человека из народа в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». Это все тот же «человек легенды», «светловзор», у которого под поверхностной модернизацией проступает вечное древнее сознание. Негативные оценки русской легенды («отвратительный поползень») и пословицы («пошлость») в этой статье не только полемика со славянофильской идеализацией фольклора (с О. Миллером), но и усложнение славянофильской антитезы Запада и России: внешняя красота (изящество, «легкость») запад-

восприятие народного творчества только в его архаическом пластике магическо-обрядовых действий (о чем свидетельствует выбор темы).⁴⁹

4.3. Общеромантическая трактовка проблемы народности включала в том или ином виде модификацию руссоистской антитезы «человек природы» / человек современного сознания. В этих категориях и ставится в статье о заговорах проблема «народ и интеллигенция», полемически заостренная против символистского отъединения искусства и жизни (антитеза, восходящая, в свою очередь, к романтической традиции). Один из частных аспектов поставленной в статье проблемы является вопрос о единстве древнего сознания и природы, решение которого близко к соответствующим рассуждениям А. П. Шапова. «Природа, — пишет исследователь, — явилась человеку могучею силою, требующею полного и безотчетного подчинения, и матерью, которая вскормила его собственной грудью. Он признавал ее за нечто высочайшее и повергся перед нею с смиренным чувством младенческого благоговения. Человек был еще дитя <...> для него не существовал анализ. Вся природа представлялась ему цельною <...> он любил природу с детским простодушием и с напряженным вниманием следил за ее явлениями <...> В ней находил он живое существо, сочувствующее человеку, в ней видел он родное».⁵⁰ Ср. у Блока: «Человек ощущал природу так, как теперь он ощущает лишь равных себе <...> пел, молился и говорил с нею <...> Она, так же как он, двигалась и жила, кормила его как мать-нянька <...> Он подчинялся ей, когда чувствовал свою слабость; она подчиняла его себе, когда чувствовала свою силу <...> он жил с нею в тесном союзе, чувствуя душу этого близкого ему существа...» (V, 36—37).

Таким образом, анализ цитатного фона статьи о заговорах дает прямые указания не только на источники блоковских стилистических решений (в задачу первых исследователей, как и в задачу поэта, входило эстетическое сопереживание текстов; с помощью эмоционального, образного языка они стремились передать художественный и этический смысл народного творчества⁵¹), но и истоки «фольклористической концепции» поэта.

ной легенды противопоставляется здесь глубинной красоте и «добру» русского поверья.

⁴⁹ Включение в понятие «фольклор» только арханки прослеживается в академической науке вплоть до 1910-х гг. Такого понимания придерживался, в частности, в своих лекциях и Шляпкин, скептически отзывавшийся о деятельности Д. К. Зеленина как собирателя и исследователя частушек (ГПБ, ф. 865, № 49, л. 285). Критика этой «романтической традиции» в фольклористике впервые прозвучала в работах П. Г. Богатырева и Р. О. Якобсона (см., напр.: *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. [Берлин,] 1923, с. 35).

⁵⁰ *Шапов А. П.* Исторические очерки, с. 4—5 (2-я паг.).

⁵¹ При пересказах народных поверий они также иногда пользовались приемом сказа (см., напр., записи Даля о русалках, домовых и т. д.).

5.0. В задачу настоящей работы не входит ни реконструкция во всех деталях блоковского решения проблемы народности, ни анализ ее эволюции, ни выявление дальнейших творческих импульсов, идущих от этих фольклорных занятий. В качестве итога хотелось бы лишь еще раз обратить внимание на специфику использования реминисценций из научных трудов в «филологических» работах поэта. Начиная с этой статьи, функция цитат не исчерпывается традиционным научным применением их в качестве «правдивого» (подтверждающего авторскую мысль) или «лживого» (требующего опровержения) слова,⁵² а совпадает с функцией поэтической реминисценции, провоцирующей, одновременно, актуализацию публицистической направленности статьи. Этот способ обращения к научным источникам сказывается в следующей филологической работе Блока — в статье и комментарии к сборнику «Стихотворений» Ап. Григорьева, где, кстати сказать, получает развитие намеченное в статье о заговорах противопоставление фольклора и литературы (также идущее от романтической фольклористики). Правда, в понятие народного искусства в работе 1915 года включен уже «некнижный» пласт современного народно-индивидуального творчества: городской романс, цыганские песни Григорьева, исполняемые на подмостках площадного театра.

⁵² Примеры подобного использования научных цитат встречаются и в статье о заговорах, см., напр., введение цитаты из Потебни фразой: «В таком же духе пытается объяснить атмосферу заклинаний и наука» (V, 48) или цитаты о роли ритма Аничкова — Ницше (V, 53).

СЕРПАНТИНИ — КТО ОНА? (Из комментария к драме «Незнакомка»)

М. В. Безродный

Лирическая драма «Незнакомка» написана А. Блоком в 1906 г., и многое в ней звучит для сегодняшнего читателя вне тех исторических ассоциаций, которые возникали у современников автора. Фактическую основу некоторых образов пьесы, навеянных подлинными жизненными впечатлениями Блока, раскрывают мемуарные свидетельства лиц, знавших поэта (М. А. Бекетовой, Н. Н. Волоховой, Е. П. Иванова, Н. А. Павлович и др.), однако природа многих реалий и аллюзий в «Незнакомке» до сих пор не исследована и существующие комментарии к тексту лишены необходимых сведений.

А между тем в оценках «Незнакомки» современниками Блока помимо указаний на «бесплотность», «вневременность», «отвлеченность» содержания драмы¹ присутствовало и ощущение ее сатирически-злободневной направленности. Понимание «Незнакомки» как «символической сатиры на современность»² возникало, по-видимому, при чтении диалогов 1-го и 3-го «видений» (актов), в которых автор стремился запечатлеть реально-бытовой колорит и атмосферу типичных петербургских кабачков и буржуазно-интеллигентских гостиных 1900-х гг.

«Жизнеподобность», эмпирическая возможность разговоров, которые ведут персонажи драмы — посетители кабачка и гостиной, ощущается и сегодняшним читателем, однако исключительно за счет «жизнеподобного» построения этих диалогов, максимально напоминающих устную речь (обрывистость реплик, эллиптичность, инверсии, имитация психофизиологических особенностей говорящих, социальная окрашенность и т. п.). Для блоковских же современников иллюзия достоверности диалогов драмы возникала, как можно предположить, в первую очередь

¹ См., напр.: Московский листок, 1913, 12 февр.; Дневники писателей, 1914, № 2, с. 37; Современное слово, 1914, 10 апр.; Эпоха, 1918, 28 марта.

² Утро России, 1916, 25 июня. Ср. также: Биржевые ведомости, 1907, 14 авг. (утренний вып.).

из-за злободневного их содержания, тематики, вследствие ориентации Блока на воспроизведение в «Незнакомке» подлинных разговоров эпохи.³

Для подтверждения этой мысли прокомментируем одну из ведущих тем «Незнакомки». Эта тема (назовем ее условно «темой танцовщицы») выдвигается на первый план в диалогах 1 и 3-го актов, с нею в драме связана «идея музыки», — как известно, одна из ключевых категорий в художественно-философской системе А. Блока. «Тема танцовщицы» — своеобразное «мерило музыкальности» персонажей «Незнакомки».

«И танцевала она, милый друг ты мой, скажу я тебе, как небесное создание...» (IV, 74)⁴ — этими словами захмелевшего мечтателя-семинариста «тема танцовщицы» вводится в 1-м акте драмы, возникает на фоне шумных перебранок и обрывков бытовых историй петербургского «дна», пробиваясь сквозь уродливые звуковые образы «мира кабачка», символизирующие дисгармонию бытия. И в «смутном общем говоре» бессвязные реплики семинариста о «ней» (танцовщице) обретают высокий смысл, сплетаясь со словами пьяного поэта, мечтающего среди трактирной пошлости о «Ней» (Незнакомке, Вечной Женственности):

Поэт <...>

Вот Она кружит меня... И я кружусь с Нею... Под голубым... под вечерним снегом...

Семинарист

Танцует... Танцует... Я на шарманке, а она под шарманку. (*Делает пьяные жесты, как будто что-то ловит.*) Вот, не поймал... опять не поймал... но и вам, черти, не поймать, если уж мне не поймать... <...> Снег танцует. И мы танцуем. И шарманка плачет. И я плачу. И мы все плачем.

Поэт

Синий снег. Кружится. Мягко падает. Синие очи. Густая вуаль... (IV, 79—81).⁵

³ Косвенное подтверждение этому находим в мемуарах А. Белого: «Помнится очень — пивные, московские, где беседовал с почтарями, с извозчиками, с забулдыгами <...> те же самые кабачки и пивные явились у Блока: в стихах, в драматическом перле его, в «Незнакомке». Один разговор свой потом описал в «Петербург» я» (Эпопея, 1922, № 3, с. 181).

⁴ Здесь и далее все ссылки на произведения Блока даются в тексте (с указанием номера тома и страницы в скобках) по изд.: Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1960—1963.

⁵ Некоторыми исследователями «семинарист» интерпретируется как антипод «поэта» (см., напр.: Bonneau S. L'univers poétique d'Alexandre Blok. Paris, 1946, p. 463); высказывается мнение, что в образе семинариста «сатирически

Слияние Вечного и временного, «Ее» и «ее», Незнакомки (Звезды, Марии) и танцовщицы осуществлялось в черновом варианте 2-го акта в образе «пляшущей Незнакомки». Героиня должна была произносить:

На голубом моем снегу
Я предаюсь вечерней пляске.⁶

В 3-м акте воспроизводится набор стандартных ситуаций и типовых тем «беседы до ужина» в интеллигентской гостиной: хозяин встречает гостей в передней, хозяйка старается направить «общий гул бессмысленных разговоров» в русло светской беседы, «Аркадия Романовича» просят спеть и он ломается, «прекрасный поэт» читает «прекрасное стихотворение» о «прекрасной даме», а горничная «разносит, что полагается». В декорациях и антураже гостиной, в лексике и костюмах ее посетителей подчеркнута контрастность (прежде всего социальная) с «миром кабачка». Однако дублирование образов, ситуаций и интонаций 1-го акта снимает противопоставление «мира кабачка» и «мира гостиной» как социальных «низа» и «верха», обнаруживает их неожиданное родство и утверждает (уже внутри этих зеркальных, взаимозаменяемых «миров», сливающихся в сплошной «страшный мир») иную, не социальную, но «музыкальную», «метафизическую» антитезу: «обыватели» \leftrightarrow «мечтатели».

В «мире гостиной» повторяются то в неизменном, то в искаженном виде все разговорные темы «мира кабачка». Хозяйка и гости обмениваются впечатлениями по поводу поразившего их концерта танцовщицы — некоей Серпантини:

Молодой человек Жорж

Совершенная дура твоя Серпантини, Миша. Так танцевать, как она вчера, значит — не иметь никакого стыда.

Молодой человек Миша

Ты, Жорж, ровно ничего не понимаешь! Я совершенно влюблен. Это — для немногих. Вспомни, у нее совсем классическая фигура — руки, ноги...

заострены отрицательные начала жизни» (*Ботнер В.* Своеобразие творческого метода Блока-драматурга. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев, 1978, с. 8). Гораздо более плодотворным представляется иное понимание соотношения этих образов: «Семинарист — народный стихийный поэт, профессионально неоформленный, бессознательно, но тем более «музыкально» перерабатывающий жизненные впечатления в художественные образы. Семинарист — не двойник Поэта, но его аналог на уровне народного существования». (*Родина Т. М.* А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 160).

⁶ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 142, л. 16. По наблюдениям Д. М. Магомедовой, «музыкальные» образы в лирике Блока зачастую служат указанием на универсальность содержания, на «связь времен и миров» (Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1975, № 4, с. 13—23).

Жорж

Я пошел туда затем, чтоб наслаждаться искусством. На ножки я могу посмотреть и в другом месте.

Хозяйка

О чем это вы там, Георгий Николаевич? Ах, о Серпантини! Какой ужас, не правда ли? Я так страстно люблю музыку и ни за что, ни за что не допущу, чтоб над ней надругались. Потом — танцевать без костюма — это... это я не знаю что! Я увела мою дочь.

Жорж

Я совершенно согласен с вами. А вот Михаил Иванович — другого мнения...

Хозяйка

Что вы, Михаил Иванович! По-моему, здесь двух мнений не может быть! Я понимаю, молодым людям свойственно увлекаться, но на публичном концерте... когда ногами изображают Баха... Я сама музыкантша... страстно люблю музыку... Как хотите... <...>

Миша

Ах, Жорж, все вы ничего не понимаете! Разве это — интерпретация музыки? Серпантини сама — воплощение музыки. Она плывет на волнах звуков, и кажется, сам плывешь за нею. Неужели тело, его линии, его гармонические движения сами по себе не поют так же, как звуки? Тот, кто истинно чувствует музыку, не оскорбляется за нее. У вас отвлеченное отношение к музыке...

Жорж

Мечтатель! Завел машину. Строишь какие-то теории и ничего не слушаешь и не видишь. Я о музыке даже не говорю, и мне в конце концов наплевать! И я был бы очень рад видеть все это в отдельном кабинете.⁷ Но согласись же, не объявить на афише, что Серпантини будет завернута в одну тряпку, — это значит поставить всех в пренеловкое положение. Если б знал, я не повел бы туда мою невесту <...>

⁷ Автор «историко-статистического исследования нравственности столичного населения» В. О. Михневич замечал: «На рынке петербургского любопытства обладание артисткой <...> считается верхом роскоши и бонтона. Наибольшее преимущество отдается здесь балетной танцовщице. Иметь в метрессах балерину — что может быть элегантнее и изящнее!.. Это — сладкая мечта для столичных изысканных бонвианов со времен еще Репетилова, хваставшего и, конечно, лгавшего, что он «танцовщик держал, да не одну — трех разом» (Михневич В. Язвы Петербурга. Опыт историко-статистического исследования столичного населения. Спб., 1886, с. 438).

Из общего бессмысленного говора вырываются хохот, отдельные слова и целые фразы:

Нет, как она танцевала! Да ты послушай! Русская интеллигенция...

Кто-то (особенно громко)

Да и вам не поймать! Да и вам не поймать! (IV, 95—100).

Нити, связывающие «мир кабачка» и «мир гостиной», переплетаются и стягиваются так, что в какую-то минуту «Все становится необычайно странным. Как будто все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке» (IV, 98).

Последняя ремарка, исключительно важная в сюжетном движении «Незнакомки», могла бы, наверное, служить точной характеристикой того ощущения, которое возникло у современников Блока, когда в диалогах драмы им приоткрывались знакомые контексты. Ведь «те же слова» о танцовщице, а порой и «в том же порядке» существовали в действительности, «где-то произносились».

Где же, по какому поводу?

* *
*

Обращение к истории театрально-концертной жизни Петербурга за годы, непосредственно предшествовавшие созданию «Незнакомки», позволяет точно установить, что событием, возбуждившим подобные разговоры о танцовщице, могли быть только первые в России гастрольные знаменитой американской артистки Айседоры Дункан — гастроль, которые крайне взбудоражили общественное мнение:⁸

«Петербург познакомился наконец с оригинальной артисткою, об успехах которой не раз доходили вести из-за границы. Артистка эта — Айседора Дункан, которая «танцует» или, правильнее сказать, пластически иллюстрирует сонаты Бетховена, ноктюрны, баллады и вальсы Шопена, сочинения Шумана, Глюка, Моцарта и др. Другая особенность г-жи Дункан — особенность чисто внешняя — состоит в том, что она танцует не в балетных тюниках, а в стильных, преимущественно древнегреческих, одеяниях и с обнаженными ногами»;⁹

«Какая-нибудь легкая, прозрачная, «как мечта», ткань, дохо-

⁸ В приводимых далее фрагментах из отзывов на выступления Дункан использованы также сообщения, появившиеся в русской печати до гастрольных артистки в Петербурге и Москве.

⁹ Театр, 1904, дек., с. 139.

дящая до колен, — вот и все. Для нашей чопорной публики этого как будто бы и мало»;¹⁰

«Когда появилось объявление о Шопеновском вечере (Chopin-Abend) «знаменитой танцовщицы Айседоры Дункан» <...> то в городе распространился слух, что она танцует чуть не голая и что полиция, якобы, распорядилась, чтобы она облеклась в трико. Большинство публики, падкой на всякий соблазн и скандал, бросилось покупать билеты... Люди же степенные, особенно серьезные музыканты, были возмущены профанацией Шопена, под музыку которого дерзкая американка вздумала устроить какой-то балаган»;¹¹

«Вчера прогремевшая на всю Европу мисс Дункан попробовала нас убедить, что Шопена можно танцевать, да еще полуобнаженной <...> Один скандал — ничего больше!»;¹²

«Поняла ли публика разыгранную перед нею солнечно-лунную мистерию страсти и грусти, или нагота эксцентричной американки раздражила ее притупленные чувства? Как знать?..»;¹³

«Можно было любоваться ее ногами. В сущности эти ноги и были главной приманкой для публики»;¹⁴

«Пляшет, обнаженные окрыляя пляскою ноги, обнаженные в изумительном движении поднимая руки, — и в зыбкое движение своей пляски увлекает очарованную душу зрителя»;¹⁵

«От грязной мысли, от похотливого взгляда она защищена чем-то неизмеримо более надежным, чем платье»;¹⁶

«При первом появлении Дункан в Петербурге раздавались лицемерные протесты против «профанации» великих имен Шопена, Бетховена «какой-то босоногой плясуньей». Как можно под Шопена или Бетховена ставить танцы!»¹⁷

«Несмотря на кратковременность своего посещения, — вспоминала сама Дункан, — я оставила сильное впечатление. Произошло много ссор за и против моих танцев, и одна даже завершилась дуэлью между фанатиком балетоманом и энтузиастом Дункан».¹⁸

Итак, первые выступления американской артистки вызвали многочисленные отклики и бурную полемику в обществе и прессе, разделили русскую театральную публику на противников и

¹⁰ Моск. вед., 1905, 30 янв.

¹¹ Театр. Россия, 1905, № 6, с. 71. См. также: № 5, с. 55—56; № 8, с. 102—104; № 9, с. 118—119.

¹² Слово, 1904, 15 дек. Ср.: Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914, с. 241.

¹³ Весы, 1905, № 1, с. 42. Ср.: Молоствов Н. Г. Айседора Дункан (Беседа с А. Л. Вольнским). СПб., 1908, с. 5—6.

¹⁴ Беляев Ю. Мельпомена. [СПб., 1905], с. 73—74.

¹⁵ Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., [1901], т. 10, с. 162.

¹⁶ Горнфельд А. Г. Книжки и люди. Литературные беседы. Кн. 1. СПб., 1908, с. 335; см. также: Биржевые ведомости, 1904, 16 дек.

¹⁷ Светлов В. Современный балет. СПб., 1911, с. 64.

¹⁸ Дункан А. Моя жизнь. М., 1930, с. 145.

сторонников «свободного танца». Из лагеря противников сыпались обвинения в «профанации» классической музыки и «нецеломудрии» исполнительницы, «энтузиасты Дункан» видели и в реформе репертуара, и в реформе костюма плодотворное открытие, новое слово в искусстве.

Споры о танцовщице, как видим, докатились и до гостиной в «Незнакомке». Причем бросается в глаза сходство в манере, интонациях, самой сути обсуждений искусства артистки — в печатных отзывах и в драме.

Из отзывов на выступления:

Дункан

«Меня бесила ее идея иллюстрировать Бетховена, Шопена и прочих классиков плясом. В последнем я видел профанацию и, по меньшей мере, бестактность».¹⁹

«Как она смеет танцевать Бетховена? Пусть она делает, что хочет, но не прикасается к святыням. Это оскорбление».²⁰

«Симфония Бетховена, протанцованная голыми ногами!»²¹

«Танцевать Шопена? Невозможно!»²²

«Обнажение оживленной классической статуи...»²³

«У нее фигура античной женщины <...> Музыка претворяется в ней и исходит от нее».²⁴

«Звук столь же телесен, как изгиб тела, краска. И телодвижение столь же духовно, как звук».²⁵

«Нам много раз приходилось выслушивать мнение, что идея такой интерпретации музыки профанирует последнюю. Нет, тысячу раз нет!»²⁶

Серпантини

«Во-первых — интерпретировать музыку — это уж одно — наглость. Я так страстно люблю музыку и ни за что, ни за что не допущу, чтоб над ней надругались».

«На публичном концерте, когда ногами изображают Баха...»

«У нее совсем классическая фигура».

«Разве это — интерпретация музыки? Серпантини сама — воплощение музыки».

«Неужели тело, его линии, его гармонические движения — сами по себе не поют так же, как звуки?»

«Тот, кто истинно чувствует музыку, не оскорбляется за нее».

¹⁹ Слово, 1904, 23 дек.

²⁰ Русь, 1904, 7 мая.

²¹ Театр. Россия, 1905, № 6, с. 70.

²² Биржевые ведомости, 1903, 8 февр.

²³ Там же, 1904, 15 дек.

²⁴ Русь, 1904, 7 мая.

²⁵ Весы, 1905, № 2, с. 33.

²⁶ Театр и искусство, 1904, № 51, с. 908.

С. Соловьев (его отклик на московские гастроли А. Дункан был известен Блоку) писал о своем впечатлении от концерта: «Это была такая победа света над тьмою, что мне становилось несказанно радостно, но было и больно... больно потому, что она была чистая, а кругом были грязные». ²⁷ О том же по-своему сокрушается блоковский мечтатель-семинарист: «Так бы вот взял ее и унес от нескромных взоров <...> И туда, чорт возьми, дурацким вашим грязным носам, милые други, не соваться» (IV, 74—77).

«Многие упрекают ее в нецеломудрии, — продолжал Соловьев. — Эти любители целомудрия своим упреком характеризуют не Айсатору Дёнкан, ²⁸ а себя самих» ²⁹. О подобных ценителях прекрасного, по мнению Соловьева, сказано в Писании: «Не бросайте жемчугов ваших перед свиньями» (Мф 7, 6).

Именно таких «любителей целомудрия», гонителей подлинного артистизма выводит Блок в «Незнакомке» в образах Жоржа и хозяйки гостиной: Жоржа, который «не повел бы туда невесту», но «был бы очень рад видеть все это в отдельном кабинете», и хозяйки, которая увела с концерта свою дочь ³⁰ и краснеет от «слишком откровенных» реплик дяди, но вот приходит приятельница и «шопотом рассказывает что-то пикантное, судя по тому, что обе ерзают по дивану и хихикают» (IV, 97).

Пошлость, самодовольство, бездуховность раскрываются автором драмы как враждебное отношение к музыке — не к музыке-искусству (хозяйка гостиной — «сама музыкантша»), а к Музыке как великому движущему началу жизни, духу творчества, всепобеждающей силе, несущей гармонию и цельность. ³¹ Эта «гнетущая немзыкальность» ³² роднит в драме посетителей

²⁷ Веса, 1905, № 2, с. 33.

²⁸ Дёнкан (Донкан, Дёнкан, Донкан) — написание фамилии Дипсан по принципу транскрипции, а не транслитерации. Произнесение «Дункан» А. Белый высмеивал во второй главе «Петербурга»: «Если же посетитель Софьи Петровны оказывался или сам музыкант, или сам музыкальный критик, или просто любитель музыки, Софья Петровна поясняла ему, что ее кумиры — Дункан и Никиш <...> музыкант, музыкальный критик, или просто любитель музыки, потрясенный неверным произнесением двух собственных имен (сам-то он произносил Дёнкан, Никиш, а не Дункан и Никиш), заключал, что Софья Петровна Лихутина просто-напросто пустая бабенка» (Белый А. Петербург. [Пг.], 1916, с. 83—84).

²⁹ Веса, 1905, № 2, с. 33.

³⁰ Вскоре, однако, «дунканизм» входит в моду, и дочерей уже не уводят с подобных концертов. Новое отношение к «свободному танцу» в столичных гостининых фиксирует Ф. Сологуб в повести «Звериный быт»: «Хозяйка дома любила привлекать в свой салон художников, артистов и писателей. Следуя моде того года, одна из ее дочерей <...> разучила несколько танцев в стиле Айседоры Дункан. Теперь она показывала эти танцы гостям» (Сологуб Ф. Собрание сочинений, т. 14. Спб., 1913, с. 179).

³¹ Об аспектах смыслового комплекса «музыка» у Блока см., напр.: Поценья Д. М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976, с. 16—76.

³² Выражение, которое Блок употребил в статье «Интеллигенция и революция» (VI, 17).

кабачка и гостиной; о равнодушии к искусству, объединяющем «верхи» и «партер» в театре, с горечью будет говорить поэт через год с лишним после написания «Незнакомки»: «И ясно становится тогда, что с этой публикой ровно ничего не поделаешь, что ее интересуют только собственные дела и делишки...» (V, 268).

* *
*

Первое выступление американской артистки в Петербурге состоялось 13 дек. 1904 г.,³³ а после второго концерта (16 дек.) Блок пишет Е. П. Иванову: «Жаль, что не были вчера на Ис<адоре> Дёнкан — изумительно, откровение».³⁴ «Мы с Любой и Бор<исом> Никол<аевичем> в положительном восторге — сообщает он С. М. Соловьеву, посетив вместе с Л. Д. Блок и А. Белым вечер Дункан 21 янв. 1905 г. — Мы с Любой боимся, что ты влюбишься в Дункан».³⁵ «Я не влюбился, — отвечал Соловьев. — Однако кричал до хрипоты».³⁶ Но опасения Блоков в какой-то степени оправдались: в февральском номере «Весов» за 1905 год появляется восторженный отклик Соловьева на гастроль танцовщицы в Москве. Блок признавался, что эта заметка его «как-то испугала»;³⁷ Белый вспоминал: «В те дни увлекались Дункан <...> А. А. <Блок> был всех сдержанней (Курсив мой. — М. Б.), но и он отдавался соединению музыки с жестом».³⁸

Для характеристики отношения Блока к искусству американской артистки в 1905—1906 гг.³⁹ приведем воспоминания С. Горо-

³³ Сама артистка (см.: *Дункан А. Моя жизнь*, с. 133—134) и ее биографы (см., напр.: Seroff, V. *The Real Isadora*. N. Y., 1971, p. 83) датируют первый приезд в Россию неточно — январем 1905 г.

³⁴ Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М.-Л., 1936, с. 32.

³⁵ Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Литературное наследство, т. 92, кн. 1 (далее: ЛН и номер страницы). М., 1980, с. 386.

³⁶ Там же, с. 387.

³⁷ Там же, с. 395.

³⁸ Эпопея, 1922, № 2, с. 228.

³⁹ Позже в конце 1907 г., он резко меняется и Блок даже уклоняется от знакомства с Дункан (см.: Письма Александра Блока к родным. Л., 1927, с. 184, 185; *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974, с. 132; ср. также: *Верховский Ю.* В память Александра Блока. — Дружба народов, 1980, № 11, с. 253). Ю. К. Герасимов связывает «охлаждение» Блока к искусству Дункан с изменением в 1907 г. его отношения к проблеме античного театра (Вестник Ленинградского ун-та, 1962, № 20, с. 83). В исследовательской литературе до сих пор почти не отмечался интерес Блока к искусству А. Дункан (так, в книге Т. Хопровой «Музыка в жизни и творчестве А. Блока» [Л., 1974], имеющей специальную главу «Блок и театрально-концертная жизнь Петербурга», имя Дункан вообще не упоминается). Как можно заметить, исследователям больше известно о гастролях танцовщицы в 1907 г.; В. Муравьев, недавно (впервые!) обративший внимание на связь образа Серпантини с выступлениями Дункан, сообщает сведения о посещении поэтом этих концертов в дек. 1907 г. (см.: *Блок А. Избранное*. М., 1980, с. 373), что может вызвать естественное недоумение читателей: ведь «Незнакомка» написана в ноябре 1906 г.!

децкого — описание кабинета поэта (на квартире отца — в казармах Гренадерского полка): «На стене большая голова Исадоры Дункан, Монна Лиза и Мадонна Нестерова. Ощущение чистоты и молитвенности, как в церкви».⁴⁰ Соседство в кабинете автора «Незнакомки» портрета Дункан и репродукций с картины Леонардо и, особенно, нестеровской «Богоматери» интересно сопоставить с переплетением в драме мотивов танцовщицы и Марии (Звезды, Богородицы), о котором уже говорилось выше.⁴¹

Наконец, записи, сделанные поэтом в плане к статье «Безвременье» (Записная книжка за июнь—сент. 1905 г.), позволяют предположить, что в этой статье Блок намеревался писать об искусстве Айседоры Дункан:

«Зеленые луга

<...> Танец юности. Дункан».⁴²

Однако дальше записано:

«Ай! Боря уже написал в «Весах!» (№ 8)».⁴³

Статья А. Белого «Луг зеленый» выходит в августовском номере «Весов» за 1905 г., и Блок с удивлением обнаруживает сходство ее названия с заголовком предполагаемого раздела («Зеленые луга») своей будущей статьи, а также совпадение отдельных мотивов и образов. В частности, автор «Луга зеленого» делится впечатлением, которое произвело на него в янв. 1905 г. «зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей»: «В ее улыбке была заря. В движениях тела — аромат зеленого луга».⁴⁴

Совпадение в статье Белого и набросках Блока образов и даже самих словесных формул, в которые отливалось их восприятие танцев Дункан, не будет казаться странным, если вспомнить об особой духовной близости поэтов, установившейся в их отношениях после общения в Петербурге в янв. 1905 г. «У нас был свой жаргон, свои слова, стиль говорить о виденном, о подслушанном вместе», — вспоминал А. Белый.⁴⁵ Звуки «Двадцатой

⁴⁰ Печать и революция, 1922, № 1, с. 72. О «нестеровской теме» у поэта и его интересе к «Джоконде» см.: *Альфонсов В. Н.* Слова и краски. М.-Л., 1966, с. 25—26, 74—75. С. М. Даниэль указывает на «очевидную возможность близких аналогий» образа Прекрасной Дамы у Блока с «религиозной лирикой» раннего Нестерова (Творчество, 1980, № 11, с. 18).

⁴¹ Ср.: «Передо мной, — пишет Блоку о своем кабинете С. Соловьев в февр. 1905 г., — портреты Дункан и Любы» (ЛН, с. 392). Л. Д. Блок, как известно, воспринималась «мистиком» Соловьевым как непосредственное воплощение высшего женственного начала.

⁴² Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 70.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Веса, 1905, № 8, с. 9.

⁴⁵ Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 56. Ср. еще: «... У нас был свой жаргон и многие словечки этого жаргона требовали чуть ли не историколитературных комментариев» (там же, с. 79—80).

прелюдии» <Шопена. — М. Б.> и жесты Дункан были для нас (Курсив мой. — М. Б.) символом новой, юной, зареволюционной России, большого зеленого луга, на котором, как цветы, развиваются новые песни пляски».⁴⁶

«Свободный танец» Айседоры Дункан, опиравшейся в своих поисках новой выразительности на образцы древнегреческой пластики (фрески, вазопись, скульптура), и Блоком, и Белым, и Соловьевым воспринимался сквозь призму системы образов стихотворения В. Я. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903), строки из которого

Вспомни, вспомни! луг зеленый.

Радость песен, радость пляск!

Белый поставил эпиграфом к своей статье. «О, этот луг зеленый, чтобы чорт его побрал. Два слова всего, а сколько сказано!» — писал Блоку С. Соловьев еще в окт. 1904 г.,⁴⁷ а в стихотворении, посвященном и преподнесенном им Дункан во время ее гастролей в Москве,⁴⁸ называл танцовщицу Эвридикой.⁴⁹ Такому сближению, по-видимому, сопутствовало и то обстоятельство, что в одной из танцевальных программ Дункан («Dances idylles») она выступала под музыку из оперы Глюка «Орфей». («Это было изумительно хорошо, — вспоминал А. Я. Головин. — Она одна изобразила сущность всей истории Орфея и Эвридики, показала драматическое содержание этого мифа в незабываемых пластических формах»⁵⁰).

Итак, Белый опередил — «уже написал» о том, что должно было войти в «Безвременье» в раздел «Зеленые луга». «Безвременье» будет закончено в окт. 1906 г., а 11 ноября Блок завершит работу над пьесой «Три видения» («Незнакомка»). Замысел написать об Айседоре не был, как видим, отброшен окончательно — он реализовался в диалогах драмы.

Споры вокруг гастролей Дункан в 1904—1905 гг. явились прототипической ситуацией споров о танцовщице в «Незнакомке». Что же касается происхождения фамилии блоковской героини — Серпантини, имитирующей, как нетрудно заметить, фамилии царивших в русском балете иностранных артистов, то здесь следует вспомнить о танцевальном номере «с е р п а н -

⁴⁶ Там же, с. 106.

⁴⁷ ЛН, с. 379.

⁴⁸ См. об этом: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 123.

⁴⁹ Соловьев С. Цветы и ладан. М., 1907, с. 110. Блок отнесся к брюсовскому «Орфею» много сдержаннее (см., напр.: ЛН, с. 381), однако использовал (быть может, неосознанно) именно его образы, — напр., в письме к Г. Чулкову от 23 июня 1905 г.: «В нем <Вл. Соловьеве. — М. Б.> может открыться и, Земля, и Орфей, и пляски, и песни» (Письма Александра Блока. Л., 1925, с. 128).

⁵⁰ Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., 1960, с. 84.

ти н», созданном в 1890 г. американской артисткой Лой Фуллер (1862—1928), близкой по творческой манере А. Дункан и другим поборникам «свободного танца». («Лой Фюллер была не только изобретательницей танца Серпантин, но и умела по-новому сочетать хореографию и музыку, — отмечал А. В. Луначарский. — Я склонен соглашаться с теми, кто очень считается с влиянием Фюллер на гениальную Айседору Дункан»⁵¹). На рубеже веков «серпантин» получил широкое распространение, войдя в репертуар многих танцовщиц Европы и США; Фуллер приходилось даже отстаивать свои «авторские права» на танец, убеждать импрессарио в том, что она никому не подражает, исполняя «серпантин».⁵² В России «серпантин» тоже был известен; в 1897 г. С. И. Мамонтов и К. А. Коровин (Московская частная русская опера) смело вводят в шестую картину оперы «Садко» этот, уже «истасканный по эстрадам кафешантанов» танец.⁵³

Соединение названия танца — «Серпантин» — с образом Айседоры Дункан находим в письме А. Белого к А. Блоку, написанном в феврале 1905 г. под впечатлением гастролей американской артистки: «Зарницы пляшут в моем сердце <...>. Черная туча перерезала лазурь, — пишет Белый в характерной для символистов-«аргонавтов» манере, передавая внутреннее состояние через своеобразное «природописание».⁵⁴ — Но только тогда возник танец зарниц. Только тогда встала эта танцовщица в са<п>фирно-розовом, — та, чей серпантин озарил мне сумрак низин».⁵⁵

И уже без «аргонавтской» зашифрованности образ танцовщицы появится в переписке поэтов в марте 1905 г.: «Милый, не унывай. Христос с Тобой, — напишет Белый. — Ведь есть же на свете Айседора Дёнкан».⁵⁶

По наблюдениям Д. М. Магомедовой, большинство случаев обращения Блока к античным мифам (об Орфее и Эвридике, Персее и Андромеде, Троянской войне) объединяет мотив пленения и последующего освобождения героини; этот мотив, связываемый Блоком (вслед за Вл. Соловьевым) с гностическим мифом о пленении Души мира, лежит в основе сюжета ряда его

⁵¹ Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971, с. 253. О близости исканий Фуллер и Дункан см., напр.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века, <ч.> 1, <Л., 1971>, с. 36—38.

⁵² См., напр.: Morini C. Loie Fuller. — In: Chronicles of American dance New York, 1948, p. 208; Loie Fuller: Magician of light. A loan Exhibition at the Virginia Museum. Richmond, 1979, p. 18.

⁵³ Федор Иванович Шаляпин: [Сб. в 3-х тт.]. М., 1976, т. 1, с. 142. См. также: Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930 гг., Л., 1936, с. 151.

⁵⁴ См. об этом: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». — В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978, с. 146—147.

⁵⁵ Из неизданных писем Андрея Белого к Александру Блоку. — Лит. обозрение, 1980, № 10, с. 103.

⁵⁶ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 127.

произведений, и в том числе — Драммы «Незнакомка».⁵⁷ Следует заметить, что миф об Орфее используется поэтом чаще других, причем в нем актуализируется еще и тема «потерянной невесты» (ср.: «Ты, Орфей, потерял невесту...» — I, 238) — эта тема отчетливо угадывается в пьесе, где Незнакомка неоднократно уподобляется «невесте» (особенно в черновом варианте).

Можно предположить, что обращение Блока к истории Орфея и Эвридики как к мифу, своеобразно «подсвечивающему» коллизию «Незнакомки», было отчасти инспирировано «Dances idylles» Дункан и восприятием их «аргонавтами» и Блоком в образах брюсовского «Орфея». Тем самым, образ танцовщицы внес в драму не только ощущение достоверности, злободневности, т. е. социальный пафос, но и комплекс уже собственно «кружковых» культурно-мифологических ассоциаций, рожденных искусством прототипа Серпантини.

⁵⁷ Магомедова Д. М. Блок и античность: (К постановке вопроса). — Вестник Московского университета. Филология, 1980, № 6, с. 47—48.

АЛЕКСАНДР БЛОК И Л. Я. ГУРЕВИЧ

И. Г. Ямпольский

Любовь Яковлевна Гуревич была значительно старше А. Блока. Она родилась в 1866 г. и начала свою литературную деятельность в конце 1880-х гг., напечатав в журнале «Русское богатство» (1888, № 2) статью о художнице Марии Башкирцевой, авторе изданного после ее смерти дневника, пользовавшегося в свое время большой популярностью.

Имя Л. Я. Гуревич неразрывно связано с журналом «Северный вестник», сыгравшим заметную роль в истории русской литературы конца XIX в. В те годы, когда во главе его стояли Л. Я. Гуревич и А. Л. Воынский, «Северный вестник» систематически печатал первых русских символистов. Рядом с произведениями писателей старших поколений — Льва Толстого, Н. С. Лескова и других, менее известных — на его страницах появлялись такие типичные для 1890-х гг. вещи, как рассказы Федора Сологуба «Тени» и «К звездам», его первый роман «Тяжелые сны», роман Д. С. Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник». Конечно, Сологуб, Мережковский, а тем более Н. Минский стали печататься раньше, но именно их объединение в «Северном вестнике» можно считать, так сказать, официальным началом русского символизма: сборники «Русские символисты», которыми заявила о своем существовании группа московских символистов во главе с В. Брюсовым, начали выходить несколько позже. Объединению старшего поколения русских символистов способствовали симпатии редакции журнала к «новым веяниям» в искусстве, ее поворот в сторону идеалистической философии и борьба с социальными и эстетическими устремлениями 1860-х гг. История «Северного вестника» подробно описана самой Л. Я. Гуревич в первом томе «Русской литературы XX века», выходявшей под редакцией С. А. Венгерова (М., 1914).

В 90-х годах прошлого и в начале нынешнего века Л. Я. Гуревич выступила и как беллетрист. Она написала роман «Плоскогорье» (1897), а ее рассказы собраны в книге «Седок и другие рассказы» (1904). Но гораздо более значительна деятельность

Гуревич как литературного и театрального критика, внимательно следившего за жизнью русского искусства и тонко оценивавшего эстетические особенности различных литературных и театральных явлений. Наиболее крупные статьи вошли в ее книгу «Литература и эстетика. Критические опыты и этюды» (1912).

После Октябрьской революции Л. Я. Гуревич работала в Государственной академии художественных наук и выпустила книгу «Творчество актера» (1927), брошюру о К. С. Станиславском и др. Она принимала участие в редактировании академического полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, а совсем незадолго до ее смерти (умерла в 1940 г.) вышел первый том ее большого исследования «История русского театрального быта» — плод многолетней работы.

Л. Я. Гуревич познакомилась с А. Блоком в 1907 г. Поводом для их знакомства послужили, как она рассказывала мне, следующие обстоятельства. «Старинный театр» Н. В. Дризена и Н. Н. Евреинова ставил переведенное Блоком «Действо о Теофиле» французского трувера XIII в. Рютбефа. Собираясь писать о «Старинном театре», Гуревич попросила у Блока рукопись, чтобы сравнить перевод с оригиналом. Поэт охотно дал ей рукопись и в свою очередь обратился к ней с просьбой. В 1906 г. вышла книжка Гуревич «9-е января. По данным «анкетной комиссии», животрепещущая по теме и яркая по легшему в ее основу материалу: в ней были использованы ценнейшие, не дошедшие до наших дней анкеты, заполненные участниками событий 9-го января 1905 г. Она быстро разошлась, а второе издание не было разрешено цензурой.

«В связи с нашим разговором о 9-м января, — писала Л. Я. Гуревич Блоку 20 дек. 1907 г., — мне захотелось послать Вам мою книжечку на эту тему. Оно плохо — очень уже спешно — написана, в литературном отношении небрежна и изображает события лишь с внешней стороны, тогда как и в нем можно будет со временем раскрыть бездны, но все, что в моей книжечке написано, — строго проверенная правда, и самые факты жизни были по-моему великолепно и художественны в этот день. Меня очень удивляло до сих пор, что никто из настоящих наших писателей не ощутил художественного значения этого события, не захотел изучить его — прочесть до конца эту страницу из Книги Жизни».¹ Из этого письма мы узнаем, таким образом, о серьезном и значительном разговоре Блока с Гуревич, подробности которого остались, к сожалению, неизвестны.

Блок прочитал книжку не отрываясь и сейчас же сообщил Л. Я. Гуревич о своих впечатлениях в сжатом, но эмоционально-насыщенном письме от 21 дек. 1907 г., которое еще раз показывает, как остро воспринимал он революционные события 1905 г.

¹ Письма Л. Я. Гуревич к Блоку находятся в ЦГАЛИ (ф. 55, оп. 1, № 236).

Отрыв интеллигенции от народа — вот существеннейшая для Блока тема, которая с большой силой звучит в этом письме. Оно отражает мысли и настроения, получившие более подробное развитие в известных статьях Блока, которые вошли впоследствии в сборник «Россия и интеллигенция». Читая книжку Гуревич, Блок «услышал голос волн большого моря <...> от которого все мы, интеллигенты, в большей или меньшей степени отделены голосами собственных душ». С надеждой и вместе с тем с некоторой тревогой поэт говорит о том моменте, когда «те строгие волны разобьют в щепы все то тревожное, мучительное и прекрасное, чем заняты наши души».²

В своем отзыве о постановке «Действа о Теофиле», в общем довольно сдержанном, Гуревич коснулась и перевода Блока. «В помыслах о неизбежных гонениях цензуры, — писала она, — режиссеры «Старинного театра» с помощью переводчика сами урезали и обесцветили старинный текст: превратили средневековую Мадонну в «светлого духа», а затем выкинули и почти всю молитву Теофила к Мадонне, составляющую, можно сказать, сердце всего произведения. Перевод А. Блока, вдумчивый, местами нежный и передающий все наивные черточки оригинала, преднамеренно смягчает самые сильные места его, выбрасывает горячечные богохульства Теофила и там, где говорится в этом смысле о боге, употребляет прозаическое слово «хозяин», заставляющее допускать, что речь идет об епископе, унизившем Теофила. При таких условиях вся вещь потеряла свою религиозную окраску, и на первый план выступила ее наивная угловатость, ее внешне юмористические штрихи, переплетающиеся в подлиннике с более глубокими внутренними мотивами. Постановка и особенно игра актеров еще более содействовала такому одностороннему освещению пьесы».³

Этот отзыв не помешал, однако, завязавшемуся знакомству.

Через год (в конце 1908 г.) Блок хочет знать мнение Л. Я. Гуревич о «Песне Судьбы», которой придавал, как известно, большое значение в истории своих идейно-художественных исканий, несколько раз приглашает на чтение пьесы, а потом посылает ей рукопись. Вот первое из этой группы писем:

13. XII. [19] 08.

Многоуважаемая

Любовь Яковлевна.

Позвольте просить Вас ко мне прослушать мою пьесу. Боюсь, что слишком много времени прошло с тех пор, как Вы выразили

² 27 писем Блока к Гуревич находятся в рукописном отделе Пушкинского дома АН СССР (ф. 89, № 19814). 8 писем были опубликованы мною в журнале «Новый мир» (1932, № 5, с. 203—208). 7 из них вошли в 8-томное собрание сочинений Блока (т. 8, 1963). Здесь же появилось и еще одно до тех пор неопечатанное письмо. Остальные 18 печатаются впервые.

³ «Старинный театр» в С.-Петербурге. — Русские ведомости, 1907, № 293, 22 дек.

желание слушать ее, но все-таки прошу Вас. Если не боитесь длинного и монотонного чтения (часа 2^{1/2}) и если незаняты в четверг 18-го (хорошо бы — не позже 8 часов), приезжайте, пожалуйста. Мнение Ваше дорого мне.

Преданный Вам

Александр Блок.

Галерная 41, кв. 4.

На следующий день Л. Я. Гуревич известила Блока, что не может присутствовать на чтении, так как уезжает в Москву. Через полтора месяца Блок снова пишет Гуревич:

1 февр<ая> 1909.

Глубокоуважаемая

Любовь Яковлевна.

Свою «Песню Судьбы» буду читать на Ваших женских курсах 11-го (среда первой недели поста) в 7 час<ов> веч<ера>. Позволение у директора испрошено, женщинам всем вход открыт.

Очень хочу, чтобы Вы приехали слушать.

Преданный Вам

Александр Блок.

P. S. Если произойдут какие-нибудь перемены, я извещу Вас. Отчет Ваш о «Праматери» мне очень близок.

В ближайшие дни последовали еще два коротких письма Блока:

Глубокоуважаемая

Любовь Яковлевна.

11-го не буду читать: новорожденный мальчик умирает, и жена серьезно больна.

8. II. <1909.>

Ал. Блок.

11 февраля <1909.>

Глубокоуважаемая и милая

Любовь Яковлевна.

Наш мальчик вчера умер, а жена все еще очень больна. Спасибо Вам от души за письмо.

Ваш Ал. Блок.

В обоих письмах речь идет о сыне Л. Д. Блок. Его смерти посвящено стихотворение Блока «На смерть младенца» («Когда под заступом холодным...»).

И все же чтение состоялось, о чем Блок заранее предупредил Гуревич:

Глубокоуважаемая и дорогая

Любовь Яковлевна.

Все-таки я буду читать свою пьесу на курсах в среду 18-го в 7 час<ов> веч<ера>. Приезжайте, если будет время и охота. Моя жена поправляется, но все еще в приюте.

Преданный Вам

Александр Блок.

15 февраля 1909.

И снова Л. Я. Гуревич не смогла присутствовать на чтении, от которого у Блока «осталось самое радостное впечатление: очень хорошо и внимательно слушали и потому сам я читал лучше, чем обыкновенно». Вместе с письмом от 19 февр. Блок послал Гуревич рукопись «Песни Судьбы», заметив при этом: «Если напишете несколько слов о ней, — спасибо, но я знаю, как это трудно и досадно иногда; если не захочется, не пишите».

Через три недели Блок попросил:

Глубокоуважаемая

Любовь Яковлевна.

Страшно нужна мне рукопись моей пьесы: буду читать в университете и, кроме того, в печать нужно сдать раньше, чем я думал. А еще остается сделать исправления.⁴ Пришлите, пожалуйста.

Преданный Вам

Ал. Блок.

8. III. [19] 09.

Галерная, 41.

Возвращая рукопись «Песни Судьбы», Л. Я. Гуревич писала: «Прочла Вашу драму с увлечением в первый же день по получении, а не отсылала, потому что хотелось очень подробно написать — с мелкими замечаниями, для которых нужно было бы ссылаться на страницы, но хроническая болезнь сердца вдруг опять жестоко обострилась у меня... Все-таки я напишу Вам свою «критику» как только мне будет капельку лучше, ибо Ваша драма меня волнует». Однако, и в более поздних письмах это намерение осуществлено не было.

Не высказывалась Л. Я. Гуревич о «Песне Судьбы» и в печати. «Я вообще никогда не писала об его оригинальных произведениях, — сообщила она мне 10 марта 1928 г., — как-то не чув-

⁴ «Песня Судьбы» была напечатана в кн. 9 альманаха Шиповник, вышедшей весной 1909 г.

ствовала себя достаточно готовою для этого, может быть именно потому, что очень любила его, как поэта и как человека, и ощущала его большую сложность.» Самому Блоку Гуревич писала 15 ноября 1911 г.: «Я так люблю Вашу поэзию, Ваши ритмы мне близки, как ничьи в современной литературе. И вообще я часто о Вас думаю».

У Блока и Гуревич много общих интересов, в частности с большой любовью (хотя каждый по-своему) следили они за исканиями театра В. Ф. Коммиссаржевской, за ростом ее замечательного таланта, и оба были потрясены ее внезапной смертью.

В приведенном выше письме от 1 февр. 1909 г. упоминается отчет Л. Я. Гуревич о «Праматери». Речь идет об ее рецензии на постановку трагедии австрийского драматурга Ф. Грильпарцера в переводе Блока в театре Коммиссаржевской.⁵ Поскольку Блок утверждал, что отчет ему «очень близок», приведем наиболее существенные отрывки из него. Гуревич отрицательно отнеслась к спектаклю. Сопоставляя его с постановкой мейнингенцев, она писала: «При постановке в театре Коммиссаржевской не было сценических фокусов с завыванием бури и бестелесностью призрака. Фокусов, которые — что ни говори — так будоражат наше воображение, недостаточно младенческое, чтобы верить в призрачность реальной, отчетливо и детально видимой фигуры, и которые так подстать этой пьесе, с ее романтическими небылицами и старческим пессимизмом в настроении. Призраку Праматери <...> был придан слишком непоэтический и зловещий облик с реалистически-резкими контурами. Подобие капора, почему-то облакавшее ее голову, было некрасиво и чересчур отличало ее, как и другие особенности костюма, от живой Берты. А потому все поэтические сцены, основанные на смешении призрака давно умершей грешницы с ее нежною хрупкою правнучкою, последним отпрыском вымирающего рода, совершенно пропали на сцене <...> Постановка, в общем красивая, но скучная со стороны фантастических эффектов, грешила кое в чем и с реалистической стороны». Отрицательно отзывалась Гуревич и об игре актеров: «Самое исполнение пьесы было лишено какого-либо определенного стиля, а местами — просто плохо и даже небрежно. Артисты, очевидно, не сумели проникнуться настроением пьесы. Стихотворный перевод А. Блока, с любовью сделанный размером подлинника, порою искажался с безбожным нарушением ритма». Высоко оценила Гуревич только декорации А. Бенуа: «Эти художественные декорации сами по себе навевали то жуткое, порою леденящее настроение, которое разлито в грильпарцевской трагедии рока и которое не передали ни игра актеров, ни печальная, неглубокая музыка Кузмина».

Слова Блока о том, что отчет Гуревич о «Праматери» ему

⁵ Слово, 1909, № 695, 31 янв.

«очень близок», вносят некоторые дополнения и коррективы в то, что он писал Ф. Ф. Коммиссаржевскому за три дня до этого.⁶

Скоро после смерти Коммиссаржевской Л. Я. Гуревич писала Блоку: «Посылаю Вам № «Бодрого слова» с моей заметкой о Коммиссаржевской отчасти ради того, что в ней процитированы Ваши строки, отчасти ради начала, где я стараюсь передать впечатления от этих необычайных похорон. Когда выйдет апрельская книжка «Русск<ой> мысли», я Вам еще пошлю оттиск моей статьи под названием «Мечты и мысли о новой драме», где некоторые страницы имеют прямое отношение к нашей с Вами встрече на этих же похоронах, а другие страницы почти дословно совпадают с тем, что Вы говорили на вечере в память Коммиссаржевской о символическом искусстве. Я на этом вечере говорила Любовь Дмитриевне, что меня поразило сходство не только мыслей — убежденных символистов теперь много — но и формулировок. Еще вот что. Мне необходимо повидать Вас на полчаса, у меня есть к Вам литературное поручение» (письмо от 12 марта 1910 г.).

Статья Л. Я. Гуревич «В. Ф. Коммиссаржевская» была помещена в № 3—4 журнала «Бодрое слово» за 1910 г. В ней процитированы слова из статьи Блока о Коммиссаржевской.⁷ Что же касается второй из упомянутых ею статей, то 24 февр. 1928 г. она писала мне следующее: «Если Вас интересует отношение Блока к Коммиссаржевской, то одна черточка его, выразившаяся в его словах о ней, записана у меня в статье «Мечты и мысли о новой драме» <...> «Молодой поэт Б.» — это Блок». Эта статья Гуревич посвящена памяти Коммиссаржевской и начинается с описания ее похорон и общего настроения шедших за ее гробом. «У нее была такая юная душа, — говорит молодой поэт Б. — Всегда казалось мне, что она моложе меня... В этом ее обаянье. И ее хоронит молодежь».⁸

На письмо Гуревич Блок тотчас же ответил:

14. III. 1910.

Галерная, 41, кв. 3

Многоуважаемая и дорогая

Любовь Яковлевна.

Спасибо большое за «Бодрое слово», которое мне посылают, так что я уже давно прочел Вашу статью. Также получаю и «Русскую мысль». Очень хочу повидаться с Вами. Если Вас сколько-

⁶ Блок А. Собрание сочинений в 8-ми тт., т. 8. М.-Л., 1963, с. 272 (Далее ссылки на это издание — в тексте; первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

⁷ Речь, 1910, № 42, 12 февр.

⁸ Русская мысль, 1910, № 4, с. 147.

нибудь затрудняет приехать к нам, то я приеду к Вам, если же нет, то мы будем очень рады, если Вы у нас будете во вторник (остальные дни, о которых Вы пишете, у меня на этой неделе несвободны), в каком угодно часу вечера. Тогда мы поговорим с Вами и о деле, а главное — о том, о чем все не удастся поговорить при случайных встречах в толпе.

Преданный Вам
Ал. Блок.

Р. С. Любовь Дмитриевна приветствует Вас и просит приехать. К нам теперь надо идти с *первого* подъезда во дворе, в кв. № 3 — у двери горит лампа, а на двери есть визитная карточка.

«Литературное поручение», о котором писала Л. Я. Гуревич, — это, по всей вероятности, предложение написать воспоминания о Коммиссаржевской для альманаха «Алконост» (кн. 1) «Памяти Веры Федоровны Коммиссаржевской» (Спб., 1911), в редактировании которого она принимала близкое участие. Воспоминаний о Коммиссаржевской Блок не написал. Через год, в апр. 1911 г., Блок извинялся перед Гуревич, что не исполнил ее поручения: «Я до такой степени заболтался и недоволен всеми своими писаниями, особенно в прозе, что мне страшно и приступить к воспоминаниям о В. Ф. К. <оммиссаржевской>, которые Вы мне заказали для альманаха. Если напишу, будет непременно ложь, т. е. словесность, т. е. кошунство. Лучше не писать».

В 1912—1913 гг. в Петербурге под редакцией писательницы и журналистки Ариадны Владимировны Тырковой (1869—?) выходила либеральная газета «Русская молва». Блок принимал в ней близкое участие. (О его сотрудничестве в «Русской молве» см. его дневник 1912—1913 гг. — 7, 180—185, 189—190, 193—195, 197, 206—207, — и воспоминания А. В. Тырковой «Беглые встречи».)⁹ В «Русской молве» появилось несколько его стихотворений и статей. Театральным отделом газеты руководила Л. Я. Гуревич. С этим связано следующее письмо к ней Блока:

27. XI. 1912.

Многоуважаемая и дорогая

Любовь Яковлевна.

Верно, Вы знаете, что сейчас некоторые члены нашей группы, и я в том числе, совещаемся с А. В. Тырковой по поводу «Русской молвы». Обращаюсь к Вам с просьбой, касающейся театрального отдела «Р<усской> м<олвы>». Знаете ли Вы что-нибудь о Вл. Ник. Соловьеве? Если знаете и если не имеете ничего против него, может быть Вы могли бы пригласить его к себе для разго-

⁹ «Новая русская книга», 1923, № 5—6.

вора? Мне кажется, он был бы дельным сотрудником Вашим: знаю о нем, что он человек образованный, любит старину, особенно, кажется, театральную итальянскую старину, и, что главное, обладает чутьем именно театральным, одному театру свойственным — вплоть до чутья жеста, интонации; он сейчас работает в «Новой студии», но, насколько я знаю, он бы очень не отказался от работы.

Если бы Вы захотели поговорить с ним, не откажите назначить ему день и час через меня, я тогда пришлю его к Вам. Только так, чтобы я успел ему написать, — он живет очень далеко.

Преданный Вам

Ал. Блок.

P. S. Если у Вас есть телефон, может быть Вы мне по телефону ответите? Мой тел<ефон>: 612-00.

Офицерская 57, кв. 21.

Владимир Николаевич Соловьев (1888—1941), о котором идет речь, — театровед, драматург и режиссер. «Новая студия» — еженедельный «журнал литературы, искусства и сцены», выходивший в Петербурге в 1912 г.

На следующий день:

Офицерская 57, кв. 21

28. XI. 1912.

Дорогая

Любовь Яковлевна.

Нет, книги я не получил, очень буду рад, если пришлете мне ее. — В. Н. Соловьеву пишу сейчас. Может быть, Вы позовете его лично? Вот его адрес: Пет<ербургская> ст<орона>, Б<ольшая> Зеленина, д. 7/20, кв. 22. — Желаю Вам поправиться от всей души.

Преданный Вам

Ал. Блок.

Книга, о которой пишет Блок, — сборник статей Л. Я. Гуревич «Литература и эстетика. Критические опыты и этюды» (М., 1912). Получив ее, Блок поблагодарил:

30. XII. 1912.

Дорогая

Любовь Яковлевна

Книгу сейчас получил, спасибо Вам от души. Поправляйтесь, с Новым годом!

Преданный Вам

Ал. Блок.

В 1913—1914 гг. Л. Я. Гуревич руководила (после В. Я. Брюсова) литературным отделом «Русской мысли», и Блок, постоян-

но сотрудничавший в этом журнале, чаще, чем раньше, пишет ей. К концу 1913 — началу 1914 гг. относятся десять писем Блока. Два из них опубликованы; приводим текст остальных восьми. В основном они имеют деловой характер, но содержат также некоторые интересные сведения и оценки.

14 дек<абря> 1913.

Дорогая Любовь Яковлевна.

Вот стихи для «Русской мысли». Если Вы не имеете ничего против них, — «Totentanz» надо напечатать вместе (оба), а стих<отворение>, посвященное Вячеславу Иванову, — с датой, которая подписана. Последнее — потому, что этим стих<отворением> вызвано его посвящение мне (в сборнике «Нежная тайна»). А как Струве решил насчет «болотистого луга»?

Преданный Вам
Ал. Блок.

Стихотворение «Вячеславу Иванову» («Был скрипок вой в разгаре бала...») с датой «1912» было напечатано в февральском номере «Русской мысли» за 1914 г., а стихотворения «Пустая улица. Один огонь в окне...» и «Ночь, улица, фонарь, аптека...» под общим заглавием «Totentanz» («Пляска смерти») — в мартовском. Петр Бернгардович Струве (1870—1944) — редактор «Русской мысли». Речь идет о стихотворении Блока «Болотистым, пустынным лугом...», отправленном в редакцию «Русской мысли» за несколько дней до этого; напечатано в январском номере за 1914 г.

7 февраля 1914.

Офицерская, 57, кв. 21.

Дорогая Любовь Яковлевна.

Что-то не посылают мне «Русскую мысль». Можно мне получать ее на прежних основаниях, т. е. с вычетом из гонорара почтовых расходов?

Преданный Вам
Ал. Блок.

12. II. 1914.

Дорогая Любовь Яковлевна, вот стихотворение для апрельского № «Русской мысли». Если Вам не трудно, может быть, Вы передадите прилагаемую записку вместе со стихами в редакцию и поддержите мою просьбу?

Преданный Вам
Ал. Блок.

Посланное Блоком стихотворение — «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...» Его просьба, как видно из следующего письма, касалась гонорара за стихи.

18 февраля 1914.

Дорогая Любовь Яковлевна, спасибо Вам, я получил все гонорары, включая и апрель. Готовлю для Вас большой цикл, примерно на 1/2 листа (на Брюсовских условиях). Так как он называется «Под знаком Девы», нельзя ли его поместить в августовскую книжку? Когда будет готов, пришлю.

Преданный Вам искренно
Ал. Блок.

Желание Блока вызвано тем, что август обозначается знаком Девы.

<Март 1914 г.>
Офицерская, 57, кв. 21,
тел<ефон> 612-00.

Дорогая Любовь Яковлевна.

Позвольте предложить Вам для «Русской мысли» два цикла стихов: новые «Итальянские стихи» — для апреля (соответственно с этим, может быть, Вы согласитесь отодвинуть стихотворение «Ты помнишь? В нашей бухте...» на май) и «Под знаком Девы» — для августа. Оба — приблизительно по 1/2 листа (4 стр. «Рус<ской> м<ысли>») и на Брюсовских условиях. — Стихов накопилось очень много, хочется их печатать. Думаю о сборнике в осеннем семестре.

Преданный Вам душевно
Ал. Блок.

22. III. 1914.

Дорогая
Любовь Яковлевна.

Спасибо Вам за письмо. Вот оба цикла. Может быть, можно «Итал<ьянские> стихи» поместить в июнь? А «Под знаком Девы», как прежде уговорились, — в август?

Если же можно поместить «Итал<ьянские> стихи» в майскую книжку, вместе с циклом Вяч. Иванова, еще бы лучше было.

Правило о трех месяцах буду помнить.

Преданный Вам искренно
Ал. Блок.

«Ты помнишь? В нашей бухте сонной...» было напечатано в апрельском, «Итальянские стихи» — в майском, а «Под знаком Девы» — в октябрьском номере «Русской мысли» за 1914 г. В цикл «Итальянских стихов» вошли: «Венеция» («С ней уходил я в море...»), «Равенна» («Почит в мраке Теодорих...»), «Флоренция» («Под зноем флорентийской ночи...», «Страстью длинной, безмятежной...», «Жгут раскаленные камни...» и «Окна ложные на небе черном...», последнее под заглавием «Площадь Синьории»), «Фьезоле», «Сетиньяно» («Вот девушка, едва развившись...»), «Сиена» и «Латинская эпитафия Фра Филиппо Липпи»; в цикл «Под знаком Девы»: «Не жаль мне дней ни радостных, ни знойных...», «Прозрачные, неведомые тени...», «Инок шел и нес святые знаки...», «Преображение...», «Ты, отчаянье жизни моей...», «Я полон пламенной надежды...» (в окончательной редакции — «Ловлю я тонкий прах надежды...»), «Прости. Я холодность заметил...» и «Ты далека, как прежде, так и ныне...» «Правило о трех месяцах» состояло в том, что произведения, напечатанные в «Русской мысли», могли быть выпущены отдельным изданием или войти в сборники не раньше, чем через три месяца после своего появления в журнале.

26 марта 1914 г.

Дорогая Любовь Яковлевна.

Спасибо Вам за все, и за корректуру, которую просили прислать. Я думаю, что буду здесь еще долго, разве около Пасхи уеду на несколько дней.

Относительно заметки о «Розе и Кресте» мне уже говорил автор ее — В. В. Гиппиус.

Преданный Вам искренно
Ал. Блок.

Рецензия Вас. В. Гиппиуса на «Розу и Крест» была напечатана в майском номере «Русской мысли» за 1914 г. Еще за год до этого Блок записал в дневнике: «Васе Гиппиусу нравится «Роза и Крест»» (7, 238).

И, наконец, последнее из группы писем, связанной с сотрудничеством в «Русской мысли»:

24. IV. 1914.

Дорогая Любовь Яковлевна.

Одно из стихотворений цикла «Под знаком Девы» мне необходимо включить в новое издание «Стихов о Прекрасной Даме», которое, вероятно, выйдет осенью. Потому посылаю Вам для августовской книжки «Русской мысли» другое стихотворение,

взамен первого: в цикле оно стоит четвертым (вместо стих <отворения> «Не жди последнего ответа», которое и войдет в книгу). Это — для соблюдения трехмесячного срока, который я помню.

Преданный Вам

Ал. Блок.

Издание «Стихов о Прекрасной Даме», которое Блок предполагал выпустить осенью 1914 г., осуществлено не было. Стихотворение «Не жди последнего ответа...» появилось одновременно с циклом «Под знаком Девы» в журнале «Современник» (1914, № 10).

Как и Л. Я. Гуревич, Блок в течение многих лет внимательно следил за работой Московского художественного театра. Неудача с «Песней Судьбы», отвергнутой К. С. Станиславским, не уничтожила в нем глубокой заинтересованности театром. Со своей стороны, Станиславский сохранил искреннюю симпатию к поэту. 15 ноября 1911 г. Гуревич писала Блоку: «На днях я была в Москве, мы говорили о Вас со Станиславским, который нежно любит Вас и по-прежнему ждет, что Вы напишете пьесу для Худ<ожественного> театра. Весною он тоже спрашивал про Вас, огорчился, что Вы не ходите в Худ<ожественный> театр, говорил: «Если бы я знал, что он охотно пойдет, я бы послал ему билеты». Блок ответил на это 17 ноября 1911 г.: «Если увидите скоро со Станиславским, передайте ему, прошу Вас, что всегда думаю о нем с нежностью и благодарностью».¹²

Именно на сцене Московского художественного театра Блок хотел увидеть «Розу и Крест». Равнодушно относясь к другим предложениям, он «как событие» принимает известие о том, что после трехлетних колебаний в 1916 г. руководители театра решили поставить его драму. Вздвигнутый этим известием, Блок писал Гуревич 29 февр. 1916 г.: «Чувствую, что дело это не обошлось без Вашего мягкого и упорного влияния, поэтому позвольте мне Вас поблагодарить <...> Я чувствую, что Вы очень связаны с тем театром, который сыграл для меня большую роль когда-то, в лучшую пору жизни, сыграет и теперь, в пору не очень хорошую, роль еще большую, как бы ни повернулось дело». Когда я готовил к печати письма Блока, Л. Я. Гуревич, человек в высшей степени скромный, просила меня: «Кстати сказать, меня тревожит, что Блок пишет о моем влиянии в вопросе о постановке «Розы и Креста». Со мной разговаривали на эту

¹² Это отношение Блока к Станиславскому, сближавшее его с Гуревич, было неизменным. После смерти Блока, отвечая на письмо Станиславского, в котором он назвал его «любимым человеком и великим поэтом», мать Блока, А. А. Кублицкая-Пиоттух, писала: «... я не могу забыть, как Саша мне рассказывал о Вашем общении и разговорах с ним. Раз он мне сказал: я думаю, Станиславский — самый талантливый человек в России... Верил он Вам очень как человеку и глубоко чувствовал к Вам симпатию» (Театр, 1958, № 10, с. 47, 52).

тему в период некоторых колебаний и Ст<аниславский>, и А. Стахович, и некот<орые> другие, но чтобы тут было «влияние» — я решительно не могу признать: решили ставить пьесу, п<отому> ч<то>, вчитавшись в нее, *полюбили ее*, — в чем я могла убедиться. Я была бы очень Вам благодарна, если бы Вы помогли мне отклонить от себя незаслуженную честь. Такие вещи всегда очень меня мучат» (письмо от 10 марта 1928 г.). Выполняя через много лет эту просьбу Л. Я. Гуревич, я не могу не заметить все же, что ее роль в решении поставить драму Блока, которую она очень любила, на сцене Художественного театра, — к сожалению, так и не осуществленном — была, несомненно, значительной (см. также ее письмо к Блоку от 28 февр. 1916 г.).

Незадолго до Февральской революции, в ноябре 1916 г., мать Блока прочитала Л. Я. Гуревич пролог и первую главу «Возмездия». Поэма произвела на нее сильнейшее впечатление. «Я слышу в ней веяние нашего времени, теперешнего, — писала Гуревич Блоку 5 дек. 1916 г., — не вечное только, но и современное. 70-е годы, о которых здесь говорится, не могли посмотреть на себя такими глазами; все пережитое за последние 25 лет кажется необходимым для того, чтобы родилась эта вещь <...> И такая радость, такой восторг был в моей душе, когда я слушала, — тот восторг, который дает во все годы только настоящее искусство, и в то же время еще что-то личное: в этот момент точно замкнулся какой-то круг моей жизни, разрешилась большая, долгая боль <...> и стало вдруг так головокружительно легко, что слезы подступили к глазам». Именно через Гуревич поэма была передана в «Русскую мысль», где была сразу же напечатана (1917, № 1).

После Февральской революции Блок и Гуревич вместе работали как редакторы стенографических отчетов Чрезвычайной следственной комиссии, учрежденной Временным правительством «для расследования противозаконных по должности действий бывших министров и прочих высших должностных лиц». «О наших встречах и общей работе в Комиссии, — писала Гуревич Блоку 23 авг. 1917 г., — если останусь живой, всегда буду вспоминать с очень теплым чувством. Я очень привязана к Вам, Александр Александрович, и с Вами мне всегда так легко обо всем говорить».

Блок и Л. Я. Гуревич никогда не были особенно близки, но она принадлежала все же к числу тех людей, с которыми поэт считал возможным делиться своими мыслями и переживаниями, зная, что найдет в ее лице чуткого и понимающего собеседника. В их переписке есть ряд интересных сведений и высказываний, относящихся к разным темам, но она, разумеется, не отражает полностью их знакомства и характера их отношений, отмеченных взаимной симпатией. Они встречались на протяжении многих

лет, нередко вели длительные телефонные разговоры, которые Блок, по словам Гуревич, очень любил. Некоторые встречи и разговоры с ней зафиксированы в дневнике Блока. Так, например, 27 февр. 1913 г. Блок записал: «Задушевный телефон с Л. Я. Гуревич и стихи в «Русскую мысль» (7, 225).

Л. Я. Гуревич рассказывала мне, что после смерти Блока она написала воспоминания о нем для какого-то крымского альманаха, но альманах этот не вышел¹.

¹ Недавно эти воспоминания были найдены и опубликованы в «Литературном наследстве» (т. 92, кн. 3. М., 1982, с. 842—848).

БЛОК И ТЕАТРАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ БЕСЕДЫ («СРЕДЫ») Н. В. ДРИЗЕНА*

А. М. Конечный

В перечне бумаг, хранившихся в «архиве» Блока и уничтоженных им, под 1907 г. значатся «повестки барона Дризена» (VII, 421). Как вспоминает Николай Васильевич Дризен (Остен-Дризен; 1868—1935), историк театра и цензор, зимой 1906—1907 гг. на его квартире «стали собираться представители различных театральных и литературных течений»¹ в связи с идеей организации Старинного театра. Вероятно, на этих собраниях бывал и Блок. Сохранилась переписка Блока и Дризена (октябрь—ноябрь 1907 г.) по поводу перевода поэтом «Действа о Теофиле» для нового театра.

Дальнейший этап отношений Блока и Дризена относится к периоду издания последним «Ежегодника имп. театров», в котором была опубликована статья «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской» (ЕИТ, 1910, вып. 2; в дневнике поэта имеется роспись «Ежегодника» за 1909—1910 гг. — VII, 337—338).

Возглавив «Ежегодник», Дризен задумал превратить журнал в своеобразный центр изучения и пропаганды театра. Весной 1909 г., по инициативе редактора, в его гостеприимном доме (Б. Московская, 8) начал собираться по средам литературно-артистический мир Петербурга. «Среды» Дризена явились своего рода творческой лабораторией, «свободной театральной академией», где обсуждались разнообразные аспекты теории и практики театра и литературы, которые находили потом применение на сцене, реализовались на страницах периодики и в монографиях.

* В тексте и примечаниях приняты следующие сокращения: VII, VIII — Блок А. Собрание сочинений в 8-ми тт., т. 7, 8. М.-Л., 1963; IX — Блок А. Записные книжки. М., 1965; Письма к родным, I—II — Письма Александра Блока к родным. Л., 1927; то же, II. М.-Л., 1932; НС — альбом «Наши среды» (ОР и РК ГПБ, ф. 263, архив Н. В. Дризена, ед. хр. 363), в круглых скобках после НС указана дата альбомной записи, при ее отсутствии — б. д.; ф. 263 — ОР и РК ГПБ, архив Н. В. Дризена; ЕИТ — «Ежегодник императорских театров».

Постоянными участниками собраний стали члены редакции «Ежегодника»: А. Ф. Кони, Н. А. Котляревский, Ф. Д. Батюшков, П. О. Морозов, Д. С. Мережковский (все, кроме Кони, входили и в состав Театрально-литературного комитета); из художественного отдела журнала — А. Я. Головин, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, С. К. Маковский и К. А. Сомов.

Одним из посетителей «сред» в 1909—1911 гг. был и Блок. Получив приглашение на открытие бесед, 23 ноября 1909 г. он писал матери: «В-среду — собрание у Дризена. Вообще, литераторы «опростились» — обедают, шьют смокинги, делают визиты» (Письма к родным, I, 288). 19 октября 1911 г. Блок записывает в дневнике: «Вечером, вместо того, чтобы идти «делать карьеру» у Дризена <...> я пошел к Ивановым» (VII, 74).

В этих высказываниях выражается умонастроение Блока 1910-х г.г., с его неприятием лозунга «общественности» искусства в сочетании с элитарностью и аристократизмом творческой интеллигенции. «У Дризена — читает Волконский, — записывает поэт 10 ноября 1911 г. — О мировоззрении таких аристократов, которое иметь очень ответственно» (VII, 84—85).

К середине 1910-х гг. упоминание о Дризене и его «средах» в письмах и дневниках Блока встречается реже. В 1914—1915 гг. Дризен, как цензор, рассматривал драму «Роза и Крест» и разрешил ее к постановке (IX, 233, 264; Письма к родным, II, 253, 265, 266). Весной 1915 г. поэт намеревался прочесть на «среде» доклад о театре (Письма к родным, II, 266).

Таким образом, для воссоздания более полной картины биографических и творческих контактов Блока с эпохой изучение роли театрально-литературных бесед Н. В. Дризена в культурной жизни Петербурга представляет определенный интерес.

Настоящее сообщение ставит целью реконструкцию выступлений на «средах» по материалам архива Н. В. Дризена (РОиРК ГПБ, ф. 263): альбому «Наши среды», шести протоколам бесед (1910—1911), переписке их участников с Дризеном, а также по периодике этих лет.

«Среды» собирались, как правило, раз в две недели, кроме летних месяцев, когда не выходил журнал. На них избирался председатель, велись протоколы бесед. Темы сообщений, судя по переписке участников собраний, часто предлагал Дризен, он же предоставлял страницы своего журнала для публикации выступлений.

Учредитель бесед завел специальный альбом с тисненой надписью «Наши среды», куда заносились выдержки из докладов и прений. На страницах альбома (в нем заполнено 94 листа) встречаются также автографы-подписи участников собраний, стихотворные экспромты, рисунки, фотографии, ноты. В альбом вложена пояснительная записка Н. В. Дризена (НС, л. 1, 1 об.; б. д.):

«Наши среды» возникли весной 1909 г. в связи с переходом в мои руки «Ежегодника имп. театров». К сожалению, альбом «Н<аших> с<ред>» был введен в обиход лишь с осени 1910 г. Благодаря этому пропало несколько драгоценных записей, в том числе запись о «среде» с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Впрочем, эта «среда» может быть восстановлена по двум фельетонам, написанным В. В. Розановым в том же году в Рус<ском> слове». За 1909 г. в сущности и было только две или три среды: одна с К. С. Станиславским, другая с Л. Я. Гуревич² (для открытия «сред»), третью — не помню, если память мне не изменяет, в ней участвовали: Вс. Мейерхольд купно с Н. Н. Евреиновым. С осени 1910 г. «среды» велись регулярно. По некоторым были «записи», их составил С. Л. Бертенсон.³ По правилам «сред» гости собирались (по повесткам⁴) к 10 ч<асам>. Реферат продолжался с час, потом пили чай, закусывали, затем начинались прения. Вечер в первое время заканчивал какой-нибудь музыкальный №, но потом его отменили. Как раз «среда» с К. С. Станиславским послужила мотивом к сему. Прения были настолько интересны, что продолжались бы до поздней ночи, но в это время, благодаря В. В. Сладкопевцеву⁵, приехало трио певцов. Их нельзя было не выслушать и беседа волей-неволей прекратилась. <Приглашенные — ?> впервые гости обыкновенно расписывались в книге, а некоторые писали экспромты⁶. Постом 1911 г. был «капустник». Он заключался в мал<еньком> — ?> реферате, который прочел о Г. Фуксе⁷, или вернее от его имени Н. А. Попов⁸, и затем в разнообразном дивертисменте. Этому вечеру соответствует в альбоме стихотворение Т. Л. Щепкиной-Куперник,⁹ прочтенном на вечере В. Н. Давыдовым¹⁰ вслух. Особенно распотешил публику А. А. Санин.¹¹ Он во время какого-то циркового номера (лошадь — Сладкопевцев, берейтер Н. В. Андреев¹²) прошел по зале кубарем. Такой же «капустник», но менее оживленный был повторен 5 янв. 1916 г. На нем выбирали «короля» и «королеву»: королем был В. Н. Давыдов, королевой — Н. А. Тэффи.¹³ Некоторые «среды» сопровождались иллюстрациями: С. Н. Китаев¹⁴ демонстрировал свои японские картины, Г. К. Лукомский¹⁵ — на экране снимки старинных театров, художник А. Я. Боровский¹⁶ — светящиеся прозрачные декорации. Среди примеров наших собраний укажу: на первое исполнение у нас «Сорочинской ярмарки» Мусоргского (доклад В. Г. Каратыгина¹⁷) и на чтение Вл. И. Немировичем-Данченко «Живого трупа» Л. Н. Толстого¹⁸ (еще в рукописи). Из специально музыкальных собраний отмечу: вечер в честь А. Т. Гречанинова и С. С. Прокофьева,¹⁹ оба вечера при участии самих композиторов и под их руководством».

«Среды» до появления альбома, который был «введен в обиход» в сент. 1910 г., восстановлены Дризенем по памяти.

Можно предполагать, что весной 1909 г. в доме Дризена со-

бирался небольшой театрально-литературный круг и только рождалась идея официальных («по повесткам») собраний.

Блок присутствовал на открытии «сред», которое состоялось 25 ноября 1909 г. Темой собрания было — «Литература и театр».²⁰ С докладами выступили Л. Я. Гуревич и Н. Н. Евреинов. «То, что я читала у Вас на первой из Ваших «сред», — писала Гуревич Дризену 24 апр. 1912 г., — было «скорее проспектом целого ряда докладов, связанных общностью основной темы: *сценическое и литературно-драматическое искусство в их взаимоотношении*».²¹ В прениях участвовали: М. А. Волошин, Е. М. Беспатов, С. К. Маковский, А. И. Гидони, Ю. Э. Озаровский, В. В. Сладкопевцев, К. А. Арабажин.²² Председательствовал на этом заседании И. Ф. Анненский.²³

Совместное выступление В. Э. Мейерхольда и Н. Н. Евреинова произошло зимой 1910 г. «Дорогой Николай Васильевич, хорошо. Так и озаглавьте: «Диалог Н. Н. Евреинова и В. Э. Мейерхольда о кинематографе и его роли в искусстве», — сообщал Евреинов Дризену 26 февр. 1910 г. — Мы собираемся к Вам в среду пораньше придти, чтобы до прихода публики еще раз сговориться (прорепетировать)».²⁴

Еще об одной намечавшейся в этом году «среде» известно из писем к Дризену Мейерхольда: «15 марта я не смогу выступить с докладом на тему «Умер ли быт». Я очень-очень-очень занят»²⁵ и Блока: «Опять не попаду к Вам в среду, и вот по какой уважительной причине: у меня Вагнеровский абонемент и идет Валькирия».²⁶

Два «фельетона» В. В. Розанова, по которым можно восстановить «среду» с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, помещены в газете «Русское слово» (1910, 8 и 14 мая). Это собрание, как пишет В. Розанов (псевд. В. Варварин) в статье «В театральном мире (К гастролям московского Художественного театра в Петербурге)», было девятым и прошло в апр. 1910 г.:

«Барон Н. В. Дризен, редактор «Ежегодника императорских театров», задумал и выполнил в эту зиму нечто вроде свободной театральной академии: он устроил небольшие собрания у себя на дому из деятелей театра и представителей литературы для обсуждения разных тем, связанных со сценою, ее жизнью, ее настоящим и будущим. На последнее, девятое, собрание он пригласил Вл. И. Немировича-Данченка и г. Станиславского <...>

Стали говорить... Полились речи... Станиславский быстро и скоро одушевился. Ни тени позы, деланности, эффекта. Ни тени любования собою и вообще «сознания своего значения». Заговорил вдруг художник, полный увлечения <...> Здесь я приведу не буквально, но очень точно отрывки его речи, объясняющие многое и в нем, и, вероятно, во Вл. Ив. Немировиче-Данченке, и, вообще, в Художественном театре: он возражал

г. Евреину <...> «Жизнь убита на сцене; сцена стала... чем-то an und für sich, каким-то «искусством для искусства», или, скорее, каким-то самодовлеющим, самодовольным ремеслом, самоуслаждающимся <...> Вот, эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу».

Мы стали понимать: он хочет вернуть театр к его первоначальной мысли: *повторить жизнь, воспроизвести жизнь*».

В эти годы в театрально-литературных кругах проходили ожесточенные споры о «кризисе» театра, о природе, путях развития и задачах театрального искусства. Станиславский вступил в полемику с противниками его театральной системы и, в частности, с Евреиновым. В мае 1910 г. Евреинов намеревался выступить у Дризена с докладом «Режиссер как автор спектакля».²⁷

По установившейся традиции выступающие на беседах вписывали в альбом название своего доклада и его основные положения. Однако встречаются неозаглавленные записи — фрагменты из выступлений. В последнем случае мы даем в круглых скобках предполагаемую тему сообщения.

Первая запись в альбоме относится к 29 сент. 1910 г. «Среда» была посвящена средневековой немецкой мистерии. На этом представлении, которое шло раз в десять лет в Обераммергау (Германия), присутствовали летом 1910 г. Е. М. Беспятов, А. И. Гидони, Н. В. Дризен, Н. А. Тэффи, Т. Л. Щепкина-Куперник.²⁸

С докладом о немецкой мистерии по просьбе Дризена выступил Е. М. Беспятов (его запись и открывает альбом²⁹); содокладчиками были А. И. Гидони и Т. Л. Щепкина-Куперник.³⁰

В конце 1910 г. были заслушаны также доклады: С. М. Волконского «Об искусстве актера»³¹ и «Обстановка или актер?»;³² В. В. Сладкопевцева (О театре как игре и добровольной деятельности человека);³³ Н. Н. Евреинова «О наготы на сцене»;³⁴ Н. Н. Ходотова «Гамлет, каким я его «души моей глазами» вижу. Мысли и впечатления о трагедии Гамлета в трагедии Шекспира».³⁵

В сообщении «Обстановка или актер?» С. М. Волконский, как записано в протоколе, «коснулся двух выдающихся событий нашей театральной жизни: постановок «Братьев Карамазовых» <реж. Вл. И. Немирович-Данченко. — А. К.> в Москве и «Дон-Жуана» <реж. В. Э. Мейерхольд. — А. К.> в С.-Петербурге». По мнению Волконского, «Художественный театр показал торжество артиста над обстановкой. Александринский — зрительными впечатлениями задавил слуховые».³⁶

Сохранился также протокол заседания, на котором актер Александринского театра Н. Н. Ходотов рассказывал о своей работе над ролью Гамлета. Евреинов выступил в защиту взглядов Ходотова: «Что значит подойти к роли как артист? Вопрос этот касается актерской техники. Здесь же мы видим чрезвы-

чайно отрадное явление — изучение целой научной литературы по поводу одной роли». Однако режиссер Е. П. Карпов высказал опасение, что подобный метод может повредить актеру: «Вся творческая работа не может быть результатом определенного плана. Она исходит из сердца».³⁷

В альбоме имеется автограф-подпись Блока между записями 19 окт. и 25 ноября 1910 г. (НС, л. 8 об.). Вероятно, Блок расписался 10 ноября, так как в этот день он сообщал матери: «Сегодня я иду к барону Дризену» (VIII, 320). Присутствовал поэт и на чтении Ф. Сологубом пьесы «Заложники жизни» (Письма к родным, II, 103), которое состоялось 1 дек.³⁸

На вечере памяти Л. Н. Толстого А. Ф. Кони поделился своими воспоминаниями о недавно скончавшемся писателе,³⁹ а С. А. Андреевский прочел два отрывка из книги о Толстом.⁴⁰ В этот день, 16 ноября 1910 г., Блок писал матери: «Сегодня поминуют Толстого в рел.<игиозно>-фил.<ософском> общ.<естве> и у Дризена. У последнего — скучно <...> Да я и не хочу идти сегодня никуда» (Письма к родным, II, 99).

Особенно часто собирались у Н. В. Дризена в 1911 г. Кроме упомянутых в записке к альбому сообщений Н. А. Попова, С. Н. Китаева, Г. К. Лукомского и В. Г. Каратыгина (см. также прим. 8, 14, 15, 17), с докладами на «средах» выступили: А. Ф. Кони — «Воспоминания судебного деятеля о литературной, художественной и сценической экспертизе»;⁴¹ С. М. Городецкий — «Об упадке драматизма в современной драме»;⁴² В. Я. Курбатов — «Художественность театральной обстановки»;⁴³ С. М. Волконский — «Ритм и школа Далькроза»;⁴⁴ А. Г. Горнфельд — «О толковании художественного произведения»;⁴⁵ Вл. И. Немирович-Данченко (Нужны ли художникам «критические рассуждения?»);⁴⁶ Е. В. Аничков — «Живой труп» Льва Толстого»;⁴⁷ С. А. Андреевский — «Театр-книга и театр-зрелище как понятия часто исключают друг друга»;⁴⁸ Н. Н. Евреинов — «Театрализация жизни (Ex cathedra)»;⁴⁹ Ф. Д. Батюшков — «По поводу спектаклей Старинного театра».⁵⁰ В музыкальном вечере приняли участие композиторы А. Т. Гречанинов и Ц. А. Кюн.⁵¹

Обсуждалась на собраниях и проблема художественного оформления постановок. «Достоинство обстановки, в частности костюмов и декораций, не в том, чтобы она подражала действительности, но в том, чтобы с остальными элементами театра сливалась и была красива, — записал В. Я. Курбатов в альбоме. — Художник не должен иметь первенствующей роли в театре, но его влияние должно быть заметным во всех деталях».⁵²

В протоколе заседания, которое состоялось 26 окт. под председательством П. О. Морозова,⁵³ отмечено: «С. А. Андреевский читает доклад на тему: «Театр-зрелище и театр-книга как понятия часто исключают друг друга». Некоторые драмы не тре-

буют уже исполнения на сцене; они гораздо лучше воспринимаются в чтении. В роли Гамлета костюм и обстановка сцены только вредят впечатлению, ее нужно произносить с эстрады во фраке. Шекспир вообще теперь уже не сценичен. Референт выступает сторонником чеховского театра». В прениях по докладу выступили А. Г. Горнфельд, Д. В. Филосов, В. Г. Каратыгин, В. В. Сладкопевцев, Е. М. Беспятов и Д. С. Мережковский.⁵⁴

В ноябре 1911 г. Н. Н. Евреинов последний раз был у Н. В. Дризена — в конце этого года между учредителями Старинного театра произошел конфликт. В альбоме имеется запись реферата Евреинова, в котором он излагает свою философию о театральности и театрализации жизни: «Мой реферат — развитие апологии театральности, высказанной мной печатно еще в 1908 г. Но тогда я мечтал лишь о театрализации сцены; теперь же, придавая еще большую ценность театральности, как инстинкту преобразования видимости Природы, я уже настаиваю на театрализации всего нашего жизненного уклада. Именно *театрализации*, а не *эстетизации*; — я еще в детстве видел разницу между театром и искусством («эстетическим»): театр — когда я одевался в отцовский костюм, притворяясь другим, а искусство, — когда я занимался рисованием и музыкой.

Театральное искусство *преэстетического* характера. Стать «другим», видеть «другое» для человека важнее удовлетворения «хорошего вкуса». Об этом свидетельствует история, начиная с первобытных времен».⁵⁵

18 ноября 1911 г., после четырехлетнего перерыва, пьесой Лопе де Вега «Фуенте овехуна» возобновил свою деятельность Старинный театр. «Теперь, также как и в 1907 г., нас интересует одна и та же задача; реставрировать старые формы театра, — заявил в своем интервью Н. В. Дризен. — Начало нашей деятельности было посвящено пьесам средневекового репертуара <...> В нынешнем году мы обратились к эпохе возрождения и пытаемся изобразить испанский театр».⁵⁶

В связи с открытием театра на «среде» 10 дек. 1911 г. Ф. Д. Батюшков выступил с докладом, высказав свои расхождения с принципами Старинного театра. Он заявил, что «просто реставрировать бывшие постановки и играть их так, «как играли в старину», представляет лишь «интерес просветительно-педагогический». «Простая реставрация былого не дает нам ощущения «живой старины» <...> Современный театр призван играть служебную роль по отношению к драматической литературе и оценка игры и постановки стоит в зависимости от верности, полноты и выразительности передачи общего смысла пьесы, ее внешнего и внутреннего содержания, в целях произвести наибольшее впечатление на зрителя, без нарушения художественной правды».⁵⁷

В 1912—1914 гг., судя по записям в альбоме, докладчиками на театральных беседах были: Ю. Э. Озаровский — «О живом слове чтеца» (1912)⁵⁸; А. Я. Левинсон — «О новом и старом балете» (1912)⁵⁹ и «Рождение балета из духа античного театра» (1914)⁶⁰; З. Г. Ашкинази — «Мистерия и мим» (1912)⁶¹; В. Г. Каратыгин — «Механика оперы» (1912)⁶² и «О новейших течениях в музыкальном искусстве» (1914)⁶³; С. А. Ауслендер — «Театральный дилетантизм» (1913)⁶⁴; Ю. Л. Слонимская — «Пантомима»⁶⁵ и ««Бытовой» театр А. Н. Островского» (1913)⁶⁶; А. Р. Кугель — О драматической цензуре (1914)⁶⁷; В. В. Чехов — О театральной иллюзии, (1914)⁶⁸; К. И. Арабажин — «Христианский театр (К вопросу о кризисе театра)» (1914)⁶⁹; Н. Н. Долгов — «Театр быта и проблема новой трагедии» (1914)⁷⁰.

Прошли в эти годы и музыкальные собрания, посвященные И. Ф. Стравинскому⁷¹ (1913), А. Г. Рубинштейну⁷² и Моцарту⁷³ (1914). Состоялось обсуждение пьесы Ф. Сологуба «Заложники жизни» в связи с ее постановкой на сцене Александринского театра.⁷⁴

Альбомная запись А. Ф. Кони о И. С. Тургеневе,⁷⁵ как удалось установить, имеет отношение к вечеру памяти писателя. Об этой «среде» (20 ноября 1913 г.) есть воспоминания Н. Н. Тамарина: «На чтении А. Ф. Кони собралось интересное общество: М. Г. Савина, которая в частной беседе привела клочки и своих воспоминаний о Тургеневе; Е. Н. Рощина-Инсарова, Н. С. Васильева, Е. П. Карпов, А. А. Луговой, Ф. Д. Батюшков, С. А. Андреевский, Т. Л. Щепкина-Куперник, кн. М. Н. Волконский и др. В заключение Б. Я. Полонский (сын покойного поэта, друга Тургенева) прочел неизданные воспоминания о Тургеневе рано умершего поэта и собирателя русских песен Д. Н. Садовникова».⁷⁶

Среди посетителей «сред» была А. Г. Достоевская. 28 февр. 1914 г., в ответ на приглашение принять участие в литературной беседе, Анна Григорьевна писала Дризену: «Ваше письмо является с таким приятным известием как чтение А. Ф. Кони о моем незабвенном муже и о предстоящем исполнении сцен из «Бесов» артистами московского Художественного театра. Сердечно благодарю Вас за приглашение и непременно им воспользуюсь <...> Что же касается писем покойного мужа ко мне, то в принципе я ничего не имею против прочтения их в литературно-театральном кружке».⁷⁷ Этот вечер состоялся 12 апр. 1914 г., о чем свидетельствует запись А. Ф. Кони в альбоме (НС, л. 71).

В 1915 г. вышел всего один номер «Ежегодника» (издание было приостановлено по инициативе директора имп. театров В. А. Теляковского). В связи с закрытием журнала в его последнем выпуске появилась статья профессора П. О. Морозова, в которой он писал: «С приходом Н. В. Дризена издание значи-

тельно изменилось, как по своей внешности и времени выхода в свет, так и по своему содержанию. Оно было преобразовано в театрально-литературный журнал, выходящий семь-восемь раз в год <...> При этом и самая программа журнала была существенно расширена: в нем стали помещаться статьи, касающиеся не одних только императорских театров, но и частных, и иностранных, статьи по истории и теории драматического искусства, музыки, балета, отчеты о новых книгах, посвященных разным отраслям театрального дела, и т. д. <...> Таким образом, обновленный «Ежегодник» поставил себе целью возможно ближе подойти к тому типу театрально-литературного журнала, который, по-видимому, наиболее соответствовал бы запросам научной разработки различных сторон театрального дела».⁷⁸

Эти новые веяния привнесли в журнал не только Н. В. Дризен и его редакция, но и многие участники «среды»⁷⁹ — постоянные авторы издания.

С закрытием журнала стали реже собираться «среды», которые М. А. Волошин, не случайно, в одном из писем Н. В. Дризену назвал «собраниями «Ежегодника»».⁸⁰

В 1915—1916 гг. на собраниях выступили: З. Г. Ашкинази (Реализм и условность в искусстве 1915)⁸¹; Вл. И. Немирович-Данченко (Актер, автор и режиссер, 1915)⁸²; Ф. К. Сологуб (О трагедии современного театра, 1915)⁸³; Е. П. Карпов — (Первый Всероссийский съезд деятелей народного театра, 1916)⁸⁴; Н. Н. Долгов (О музыкальном мышлении, 1916)⁸⁵; J. Ratouillet («Гроза» Островского на французской сцене 8 мая 1889 г., 1916)⁸⁶; П. П. Гайдебуров — (Об искусстве, 1916).⁸⁷

На литературных беседах в 1915 г. С. А. Андреевский прочел две главы из своей «Книги о смерти»⁸⁸ а Вяч. Иванов — стихотворение «Горожанин» («Как сын эфира, запределен...»)⁸⁹.

Завершается альбом записью от 27 апр. 1917 г. (единственной в этом году), принадлежащей Л. М. Рейснер (НС, л. 93—94).

* *

*

Настоящая работа — лишь библиографическое введение к теме «Блок и театрально-литературные беседы («среды») Н. В. Дризена». Но даже краткий обзор докладов и рефератов, прочитанных на «средах», дает представление о широте проблем и их значении в театрально-литературном процессе 1910-х годов. Рецензию полемики на беседах можно проследить в театральных исканиях В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, Ф. К. Сологуба, М. А. Володиной, Вяч. Иванова и др.

Эти проблемы не могли пройти незамеченными для Блока и опосредованно отразились в его театральных взглядах периода создания и постановки драмы «Роза и Крест».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дризен Н. Старинный театр (Воспоминания). — Столица и усадьба, 1916, № 71, с. 8.

² Гуревич Любовь Яковлевна (1866—1940), писательница, литературный и театральный критик.

³ Бертенсон Сергей Львович (1885—1962), библиограф, театральный деятель, зав. труппой и репертуаром МХАТ (1918—1928).

⁴ Среди бумаг Н. В. Дризена сохранилась одна из таких повесток на типографском бланке (дата и содержание беседы вписаны): «Барон Н. В. Дризен просит Вас пожаловать к нему на литературную беседу, имеющую быть в среду 1-го декабря с. г. ровно в 9 часов вечера (Б. Московская, 8)

Содержание Беседы:

Федор Кузьмич Сологуб прочтет свою новую комедию «Заложники жизни» (ф. 263, ед. хр. 3, л. 1).

⁵ Сладкопевцев Владимир Владимирович (1876—1957), преподаватель театральной школы, драм. актер и чтец; автор книги «Искусство декламации» (СПб., 1910; 2-е изд. — Пг., 1918).

⁶ В альбоме имеются стихотворные экспромты: Н. Н. Врангеля (л. 10 об.), С. М. Городецкого (л. 9 об., 10 об., 82 об.), В. Н. Давыдова (л. 88 об.), А. Н. Толстого (л. 15 об.). Т. Л. Щепкиной-Куперник (л. 8 об., 23).

⁷ Фукс Георг (1868—1949), нем. драматург, режиссер, теоретик театра; один из организаторов мюнхенского «Театра художников» (1907/1908 гг.). Статья Г. Фукса «Принципы мюнхенского «Театра художников», переведенная с рукописи Л. Я. Гуревич, была опубликована в ЕИТ (1909, вып. 4, с. 173—180).

⁸ Попов Николай Александрович (1871—1949) — драматург, режиссер театра В. Ф. Коммиссаржевский и др. — на «капустнике» 16 февр. 1911 г. прочел реферат о книге Г. Фукса «Революция театра» (СПб., 1911). — (НС, л. 22); позже, в 1914 г., он выступил с докладом «Современный театр и война». — НС, л. 72 (15 апр.).

⁹ Речь идет о шуточном стихотворном послании Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник (1874—1952). (НС, л. 23).

¹⁰ Давыдов Владимир Николаевич (1849—1925), актер.

¹¹ Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869—1956), драм. актер и режиссер; постановщик в Старинном театре (совм. с Н. В. Дризенем) «Действа о Теофиле» в переводе А. Блока (1907).

¹² Андреев Николай Васильевич (1874—1950), оперный артист.

¹³ Тэффи (урожд. Лохвицкая), Надежда Александровна (1872—1952), писательница. В альбоме помещены рисунки «королевы» и «короля». — НС, л. 88 об., 89 (5 янв. 1916 г.).

¹⁴ С. Н. Китаев, морской офицер, выступил на «среде» 12 янв. 1911 г. с докладом «Японский театр в связи с душой этого народа» (НС, л. 19, 20), который был «иллюстрирован световыми картинками» (ф. 263, ед. хр. 3, л. 6).

¹⁵ Лукомский Георгий Крескентьевич (1884—1952) — художник, архитектор, историк искусства — 28 дек. 1911 г. сделал сообщение об античных театрах (НС, л. 41, 41 об., 42, 42 об.; там же помещены фотографии античных театров). Реферат лег в основу его книги «Старинные театры. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания» (СПб., 1914).

¹⁶ Доклад художника А. Я. Боровского назывался «Светяще-прозрачная живопись в театре» — НС, л. 60 (4 дек. 1913 г.).

¹⁷ Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — музыкальный критик и композитор — 16 марта 1911 г. прочел доклад «30-летие со дня смерти М. П. Мусоргского. «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского» (опубл. в: «Аполлон», 1911, № 4); на «среде» состоялось исполнение «сохранившихся частей» оперы (НС, л. 29—30). В этот день Блок писал матери: «Сегодня я зван к бар<ону> Дризену на вечер памяти Мусоргского» (Письма к родным, II, 136).

¹⁸ Вероятно, чтение состоялось весной 1911 г. (Вл. И. Немирович-Данченко присутствовал на «средах» 30 и 7 мая (НС, л. 12 об., 34), т. к. уже в сентябре пьеса Толстого была опубликована).

¹⁹ Музыкальное собрание в честь А. Т. Гречанинова состоялось 7 ноября 1912 г.; в альбоме имеется авторская запись нот «Снежинок» (НС, л. 47). Вечер в честь С. С. Прокофьева прошел 28 дек. 1916 г.; в альбоме — ноты «Гадкого утенка» с автографом-подписью композитора (НС, л. 92 об.).

²⁰ Письмо Н. В. Дризену А. А. Блоку от 20 ноября 1909 г. (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 30); см. также письмо Л. Я. Гуревич Н. В. Дризену от 19 ноября 1909 г. (ф. 263, ед. хр. 143).

²¹ Ф. 263, ед. хр. 143. Тема доклада нашла отражение в книге Л. Я. Гуревич «Литература и эстетика» (М., 1912).

²² Конспект прений собраний сохранился в бумагах И. Ф. Анненского (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 273). Беспятов Евгений Михайлович (1878—1919), историк театра и драматург. Маковский Сергей Константинович (1877—1962), поэт, редактор журналов «Старые годы» (1907—1917) и «Аполлон» (1909—1917). Гидони Александр Иосифович, художественный критик и сотрудник «Аполлона». Озаровский Юрий Эрастович (1869—1924), актер и режиссер Александринского театра (1892—1915). Арабажин Константин Иванович (1866—1929), критик и историк литературы.

²³ См. письмо А. А. Блока жене от 9 декабря 1909 г. (ЛН т. 89, М., 1978, с. 252); Л. Г. <Гуревич>. Памяти И. Ф. Анненского. — «Русская мысль», 1910, № 1, 2 отд., с. 166.

²⁴ Письма Н. Н. Евреинова Н. В. Дризену (ф. 263, ед. хр. 153).

²⁵ Письмо от 24 февр. 1910 г. (ф. 263, ед. хр. 204).

²⁶ Письмо от 14 марта 1910 г. — «Книги. Архивы. Автографы». М., 1973, с. 41.

²⁷ Письмо Н. Н. Евреинова Н. В. Дризену от 17 мая 1910 г. (ф. 263, ед. хр. 153).

²⁸ См.: Тэффи. Письма издадека. Обераммергау. — «Русское слово», 1910, 1 авг.; Обераммергау в 1910 г. — ЕИТ, 1910, вып. 6.

²⁹ НС, л. 2 (29 сентября 1910 г.). В письме Дризену (б. д.) Беспятов приводит тезисы доклада (ф. 263, ед. хр. 81, л. 2—2 об.).

³⁰ НС, л. 3, 4 (29 сентября 1910 г.).

³¹ НС, л. 5—7 (19 окт. 1910 г.). Волконский Сергей Михайлович (1860—1937), театральный деятель. 14 ноября 1910 г. М. А. Волошин писал из Москвы Н. В. Дризену: «Я был на лекции С. М. Волконского «Об искусстве актера» <...> Я глубоко со всем с ним согласен <...> Сейчас в Москве идут споры и лекции о Карамазовых» (ф. 263, ед. хр. 122).

³² НС, л. 15 (25 ноября 1910 г.); ф. 263, ед. хр. 366.

³³ НС, л. 8 (б. д.).

³⁴ НС, л. 10, 11 (27 окт. 1910 г.). См.: «Нагота на сцене». Сб. статей под ред. Н. Евреинова. <Спб., 1911>.

³⁵ НС, л. 17, 18 (15 декабря 1910 г.); ф. 263, ед. хр. 3, л. 2—5. См. статью под тем же названием актера Николая Николаевича Ходотова (1878—1932) (ЕИТ, 1911, вып. 3, с. 16—102).

³⁶ В обсуждении доклада приняли участие: Е. В. Аничков, В. А. Головин, С. М. Городецкий, В. Н. Давыдов, Ю. Э. Озаровский, А. А. Смирнов (ф. 263, ед. хр. 366). См. также статьи С. М. Волконского, созвучные темам его докладов: «Сценическая обстановка и человек» (ЕИТ, 1911, вып. 7); «Человек как материал искусства (Музыка, тело, пляска)» (ЕИТ, 1911, вып. 4).

³⁷ В прениях по докладу выступили также А. И. Гидони, Е. М. Беспятов, П. О. Морозов и А. А. Санин (ф. 263, ед. хр. 3, л. 2—5).

³⁸ См. прим. 4. 1 дек. 1910 г. Ф. Сологуб писал Дризену: «Очень извиняюсь, что долго задержал альбом. Возвращаю его. Запись в нем я сделал. — Сегодня вечером буду читать у Вас мою драму» (ф. 263, ед. хр. 276). Ф. Сологуб вписал в альбом реплику одного из героев пьесы (НС, л. 16; ноябрь 1910 г.).

³⁹ НС, л. 14 (17 ноября 1910 г.); опубл. под названием «Из воспоминаний» (ЕИТ, 1911, вып. 1, с. 1—12).

⁴⁰ НС, л. 12, 13 (16 ноября 1910 г.). Андреевский Сергей Аркадьевич (1847—1918), юрист, поэт и литературный критик.

⁴¹ А. Ф. Кони в своем докладе говорил, в частности, «о первом дебюте М. Н. Ермоловой и впечатлениях, которые пережила артистка в тот вечер». В обсуждении участвовали Н. С. Васильева, Е. П. Карпов, П. О. Морозов (ф. 263, ед. хр. 3, л. 7—8). См. также: НС, л. 21 (19 янв. 1911 г.).

⁴² После доклада С. М. Гордецкий прочел свой драматический этюд «Слепые дети». В прениях выступили В. А. Головань, Н. В. Дризен, Г. И. Чулков и Н. Н. Евреинов, заявивший следующее: «Докладчик не знает ни сцены, ни ее талантов и в то же время решается выступить с резкой критикой русского театра <...> То, что прочел докладчик <«Слепые дети»». — А. К. > не является ни с какой стороны драматическим произведением. В нем совершенно нет действия» (ф. 263, ед. хр. 3, л. 9—11); см. также: НС, л. 22 (1 февр. 1911 г.).

⁴³ НС, л. 24—28 (9 марта 1911 г.). Курбатов Владимир Яковлевич (1878—1957), физико-химик, историкограф Петербурга. См. его статьи: «Перспективисты и декораторы». — («Старые годы», 1911, июль—сент.); «Очерки по истории декорационного искусства» (ЕИТ, 1913, вып. 7).

⁴⁴ НС, л. 31 (30 марта 1911 г.); см. «О «ритмической гимнастике» проф. Далькроза» (ЕИТ, 1919, вып. 2, с. 92—96). См. также статью С. М. Волконского «Ритм в истории человечества» (ЕИТ, 1912, вып. 3).

⁴⁵ НС, л. 32, 33 (27 апреля 1911 г.). Реферат доклада критика Аркадия Георгиевича Горнфельда (1867—1941) приложен к его письму Дризену (ф. 263, ед. хр. 139) и вышел отдельной книгой под тем же названием (Спб., 1912).

⁴⁶ НС, л. 34 (7 мая 1911 г.). Вскоре после этого выступления Вл. И. Немирович-Данченко писал Дризену: «Я думаю, что вообще теоретические рассуждения стирают на политрах художников краски» (ф. 263, ед. хр. 220, л. 4).

⁴⁷ НС, л. 35—37 б. д.); «среда» состоялась 19 окт. 1911 г. (датируем по записи Е. М. Беспятова. — НС, л. 37 об.). См. статью историка литературы и критика Евгения Васильевича Аничкова (1866—1937) «Живой труп». (ЕИТ, 1911, вып. 6, с. 24—40).

⁴⁸ 26 окт. 1911 г. — ф. 263, ед. хр. 3, л. 12—12об.; НС, л. 38 (б. д.). См.: «Театр-книга и театр-зрелище (Набросок для прений)» (ЕИТ, 1911, вып. 6, с. 63—68).

⁴⁹ НС, л. 39 (23 нояб. 1911 г.).

⁵⁰ НС, л. 40 (10 дек. 1911 г.). Батюшков Федор Дмитриевич (1857—1920), историк литературы, критик, член Театрально-литературного комитета (с. 1900 г.).

⁵¹ НС, л. 11 об. (б. д.). Композитор и музыкальный критик Ц. А. Кюи записал в альбом ноты; рядом с его автографом-подписью стоит 1911 г.

⁵² НС, л. 27—28.

⁵³ Морозов Петр Осипович (1854—1920), историк театра, председатель петербургского Театрально-литературного комитета; автор книги «История русского театра» (М., 1914).

⁵⁴ Ф. 263, ед. хр. 3, л. 12—12 об.

⁵⁵ НС, л. 39 (23 ноября 1911 г.). Доклад стал главой книги Н. Н. Евреинова «Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)» (Спб., 1913). См. также: *Евреинов Н. Театрализация жизни (Поэт театрализуящий жизнь)*. М., 1922.

⁵⁶ Старинный театр. Статьи и заметки разных авторов (ф. 263, ед. хр. 53, л. 15).

⁵⁷ НС, л. 40 (10 дек. 1911 г.). О своих расхождениях «с одним из основных принципов» (Старинного театра Батюшков писал Дризену перед докладом 2 дек. 1911 г. (ф. 263, ед. хр. 77)).

⁵⁸ НС, л. 43—43 об., 44 (18 янв. 1912 г.). См.: *Озаровский Ю. Э.* Музыка живого слова. Основы русского художественного слова. Пособие для чтецов, певцов, драматических и оперных артистов, ораторов, педагогов. Спб., 1914.

⁵⁹ НС, л. 45, 45 об., 46 (24 окт. 1912 г.). См. статью историка балета и театрального критика Андрея Яковлевича Левинсона (1887—1933) «О старом и новом балете» (ЕИТ, 1913, вып. 1, с. 1—20).

⁶⁰ НС, л. 74 (26 ноября 1914 г.).

⁶¹ НС, л. 48, 49 (21 ноября 1912 г.). См. статью художественного критика Зигфрида Григорьевича Ашкинази «Трагедия, мистерия и моралите» (ЕИТ, 1912, вып. 7, с. 1—31).

⁶² НС, л. 53 (19 дек. 1912 г.).

⁶³ НС, л. 70 (26 марта 1914 г.). См.: *Каратыгин В.* О музыкальной критике. Пг., 1915.

⁶⁴ НС, л. 54 (2 января 1913 г.). Ауслендер Сергей Абрамович (1866—1943), писатель.

⁶⁵ НС, л. 56—58 (6 ноября 1913 г.). См. статью историка театра и балета Юлии Леонидовны Слонимской (в замуж. Сазоновой; 1883—1960) «Искусство молчания» (ЕИТ, 1914, вып. 7, с. 1—14).

⁶⁶ НС, л. 61—63 (18 дек. 1913 г.). См. статью Ю. Л. Слонимской «Театр Островского» (ЕИТ, 1915, с. 57—97).

⁶⁷ НС, л. 65, 66 (5 февр. 1914 г.). Кугель Александр Рафаилович (1864—1928), театральный критик, режиссер и драматург, учредитель театра «Кривое зеркало» (1908).

⁶⁸ НС, л. 67, 68 (19 февр. 1914 г.). См. статью врача и литератора Владимира Владимировича Чехова «Театральная иллюзия (Из вопросов психологии театральной игры)» (ЕИТ, 1914, вып. 6, с. 1—18).

⁶⁹ НС, л. 69—69 об. (12 марта 1914 г.).

⁷⁰ НС, л. 73 (б. д.). Долгов Николай Николаевич (1877—1923), писатель и историк театра.

⁷¹ НС, л. 55 (23 окт. 1913 г.); в альбоме запись А. Я. Левинсона о «Весне священной» И. Ф. Стравинского.

⁷² НС, л. 75—75 об., 76 (10 дек. 1914 г.). На вечере памяти А. Г. Рубинштейна выступили А. Ф. Кони и В. Г. Вальтер.

⁷³ НС, л. 64 (15 янв. 1914 г.).

⁷⁴ НС, л. 50—51 (5 дек. 1912 г.). В обсуждении пьесы участвовали З. Н. Гилпиус, Ан. Н. Чеботаревская, Е. В. Аничков. См. также письмо (б. д.) Ан. Н. Чеботаревской Дризену, в котором она предлагает пригласить на этот вечер А. А. Голубева, А. П. Зюнова, А. М. Колмакову, Е. И. Тиме, П. И. Лемкова, К. И. Арабажина (ф, 263, ед. хр. 302, л. 3—4).

⁷⁵ НС, л. 59 (20 ноября 1913 г.).

⁷⁶ *Тамарин Н.* Факты и мысли. Кони и Тургенев. — Южный край, 1913, 29 ноября. Тамарин Николай Николаевич (псевд. Н. Окулов; 1866—?) драматург и переводчик.

⁷⁷ Ф. 263, ед. хр. 150. В альбоме имеется автограф-подпись А. Г. Достоевской (НС, л. 56 об., б. д.).

⁷⁸ *Морозов П. О.* «Ежегодник императорских театров (1890—1914)» (ЕИТ, 1915, с. 8—9).

⁷⁹ В альбоме «Наши среды» оставили автографы-подписи и другие участники собраний у Н. В. Дризена: режиссеры С. Э. Радлов, И. А. Сац, А. Я. Таиров; актриса О. Л. Книппер-Чехова; балетмейстер М. М. Фокин; композитор С. М. Ляпунов; художники А. Ф. Гауш, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, К. С. Петров-Водкин, Н. К. Рерих, С. Ю. Судейкин, В. А. Шуко, С. П. Яремич; литераторы А. В. Амфитеатров, А. Л. Волынский, Н. Минский, Конст. Эрберг; историки И. М. Гревс и П. Е. Щеглов; искусствовед В. Я. Адарюков и др.

⁸⁰ Письмо от 15 сент. 1910 г. (ф. 263, ед. хр. 122).

⁸¹ НС, л. 81—82 (8 апр. 1915 г.).

⁸² НС, л. 83 (21 мая 1915 г.).

⁸³ НС, л. 88 (10 дек. 1915 г.).

⁸⁴ НС, л. 89 об., 90 (28 янв. 1916 г.). Карпов Евтихий Павлович (1857—1926), драматург и режиссер. См.: Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра в Москве, 27 декабря 1915 — 5 января 1916. Пг., 1919, с. 85.

⁸⁵ НС, л. 90 об. (2 марта 1916 г.).

⁸⁶ НС, л. 91 (16—29 мая 1916 г.); запись на франц. яз.

⁸⁷ НС, л. 92 (11 дек. 1916 г.). Гайдебуров Павел Павлович (1877—1960), драм. актер и режиссер.

⁸⁸ НС, л. 80 (14 янв. 1915 г.). См.: *Андреевский С. А.* Книга о смерти (Мысли и воспоминания). Л., 1924.

⁸⁹ В альбоме — автограф стихотворения «Горожанин» (НС, л. 87; дек. 1915 г.).

АЛЕКСАНДР БЛОК В СТАТЬЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ХИМЕРЫ»

Н. В. Скворцова

Личные и творческие взаимоотношения А. Белого и А. Блока уже были подробно исследованы в работе В. Н. Орлова «История одной дружбы-вражды».¹ Критические отзывы Белого о Блоке часто цитируются нашими литературоведами. После выхода в свет библиографии ГПБ, посвященной Блоку,² стало возможным установить фактически все строки, в которых А. Белый не только давал развернутую характеристику творчества Блока, но и просто упоминал о нем.

Однако существуют работы Белого, в которых возникает образ Блока без прямого указания его имени. Такие работы блокианой не учтены, тем не менее они дают дополнительный материал не только к истории сложных взаимоотношений двух деятелей русского символизма, но и уточняют многие аспекты философско-эстетических исканий этого малоисследованного течения русской культуры начала XX в.

Чаще всего образ Блока вводится А. Белым в статьи, направленные против так называемого «мистического анархизма», вводится путем реминисценций, прямых и косвенных цитат из произведений Блока, замены его имени словами типа «автор булочного кренделя».³ Такая практика была присуща символистской критике, а у А. Белого в том, что касается непосредственно Блока, она восходит к статье «Химеры», опубликованной в журнале «Весы» (1905, № 6).

А. Белый сам назвал «Химеры» статьей,⁴ хотя трудно дать точное определение жанру этой работы. По содержанию это действительно философская статья, но она полна художественных образов, символов, требующих толкования, у нее есть сюжет, который реализуется в мифе о Персее, убивающем Медузу Горгону, и Беллерофонте, уничтожающем Химеру. Таким образом, статья почти превращена в художественное произведение и ярко иллюстрирует такую особенность творчества русских символистов, как перенесение художественных методов в нехудож-

жественную сферу. Фактически эта статья явила собою опыт отождествления философского и художественного способов постижения истины, опыт эстетизации философской прозы, мощно стимулированный Ницше и «философской поэтикой» Шопенгауэра.⁵

В центре статьи — основная проблема «Фауста» Гете, проблема постижения сущности жизни. На «Фауста» ориентирована и экспозиция статьи. Лунной ночью в комнате-тюрьме из четырех стен страдающий юноша (в котором легко узнается сам Белый), ищет «цветов неба» — хочет постичь сущность живой природы. Около него время — мировое веретено, издающее однозвучное ворчание и жужжание, — ткёт ткани, в которые запахлаась ночь (ср. в «Фаусте»: «Так на станке проходящих веков / Тку я живую одежду богов» — пер. Н. Холодковского). Как и перед Фаустом, перед юношей — желтый оскаленный череп — луна. Даже Вагнера дал Белый своему герою, но поскольку Фауст у него юноша-ученик, то Вагнер — старый профессор (образ столь важный для Белого), представитель позитивистской науки, «вечная ночь в облике профессора».

С. С. Гречишкин и А. В. Лавров уже писали, что история личных и мировоззренческих столкновений А. Белого и В. Брюсова 1904—1905 гг., их поэтическая полемика этого времени позволяет узнать в «профессоре мрака» трансформированный образ Брюсова.⁶ Эта мысль совершенно бесспорна. «Не жезл, а зонтик у него в руках, не шапка мага на голове его, — серая фетровая шляпа», — пишет Белый (ср. у Брюсова: «Но мысль отгоняет / Невольный испуг: / Меня охраняет / Магический круг, / И, тайные знаки / Сверхшая жезлом, / Стою я во мраке / Бесстрастным волхвом»).⁷

Однако, сопоставляя описание этого Вагнера с текстом «Котика Летаева», где Белый на многих страницах подробно описывает своего отца, и с мемуарами, рисующими взаимоотношения в семье Бугаевых, можно предположить, что символ позитивиста-профессора ориентирован также и на Н. В. Бугаева, профессора-математика Московского университета, включавшего в свое мирозерцание в качестве главного принципа требование опираться на чистую математику и выпустившего книгу «Математика и научно-философское мировоззрение» (Киев, 1898). По контексту статьи «профессор мрака» — профессор математики: ученики, ожидая его, «чертят знак дифференциала». Образ имеет и более обобщенный прототип — представитель «позитивизма» в науке.

Главный конфликт в статье — это конфликт юноши с позитивистской наукой в том виде, как ее понимал Андрей Белый. Наука, считает юноша, отвечает на вопрос «как все происходит, но не может ответить на вопрос, что такое мир и что

такое человек. Белый винит в этом закон причинности, его он и считает Горгоной Медузой, всё превращающей в камень.

Считая всю науку позитивистской, Белый утверждает, что она никоим образом не соответствует запросам мятущегося духа, жаждущего за эмпирическим покровом, «покрывалом Майи», увидеть глубинную сущность мира. Здесь высвечиваются философские источники, к которым восходят искания А. Белого: это, во-первых, древняя философия Веданты, в новое время отразившаяся во взглядах Канта, Шопенгауэра, а в русской традиции — Вл. Соловьева; а, во-вторых, идущая от Платона мысль о двойственной природе мира.

Сюжет произведения — это путь юноши к достижению целостного знания о себе и мире, преодоление химер духа (гносеологических ошибок), мешающих познать сущее в себе. По тексту статьи, страдающий, безумствующий юноша, не находящий пути к истине, выбегает из своей комнаты на улицу и там встречается с «феоретиком дионисиазма», в котором легко угадывается Вяч. Иванов.⁸

«Феоретик» заинтересован безумствующим юношей, так как хочет узнать, как именно тот безумствует и как это соотносится с изучаемым им культом Диониса. Лик Горгоны проглядывает из лица феоретика: ненавистное юноше как (основной символ философского позитивизма XIX в.) превращает его в каменное изваяние, он засыпает на городской скамейке.

«Тянется ночь. На рассвете безбородый прохожий с лицом Меркурия, с палкою из двух сплетенных змей в руках будит заснувшего юношу.

П р о х о ж и й. Тебя нет. Но ты будешь. Ты жив будущим. Поднимись над собой, и ты поднимешься над миром. Последняя цель безраздельно сочетает мир и тебя. Глядя в солнечный щит последней цели, ты беспрепятственно отсецешь голову Горгоне. Взору твоему предстанет мир. Ты узнаешь себя».⁹

Это поворотный пункт статьи. Далее — реализация совета Меркурия и, как результат, уничтожение Горгоны, олицетворяющей закон причинности, Гидры, олицетворяющей незнание, и Химеры — всего в человеке, привязывающего его к эмпирическому миру, «жизненному мареву». Эту победу, знаменующую собой соединение мира и человека, достижение целостного знания, А. Белый считает приходом к религии, которую он, как соловьевец, считал «связью человека и мира с безусловным началом и средоточием всего сущего».¹⁰

Все это совершилось велением Меркурия, и, насколько главного героя автор проецирует на себя, настолько Меркурия — на Блока, о чем он и написал Блоку в Шахматово: «Знаешь ли, что в статье моей «Химеры» Ты — Меркурий, спасаешь меня от В. Иванова.»

Тут встает много вопросов: что стоит за словами Меркурия и

почему они отданы фактически Блоку; почему Блоку придан именно такой облик и какую роль он играет в статье; почему Блок-Меркурий спасает Белого-ищущего юношу от В. Иванова — «феоретика дионисизма»?

Прежде всего обратим внимание на то, о чем говорит безбородый прохожий. Он говорит о том, что лишь поднявшись над эмпирическим Я, можно подняться и над эмпирическим миром; о том, что только глядя в солнечный щит последней цели, можно отсечь голову Горгоне, т. е. освободиться от закона причинности, и только тогда осуществится глубинное самопознание, которое будет одновременно истинным познанием мира. Другими словами, речь идет о возможности и пути «все сущее — увековечить, безличное — вочеловечить, несбывшееся — воплотить».

Солнечный щит последней цели — вот что Меркурий вручает Персею для победы над эмпирическим миром и для проникновения в мир сущего.

Тут в художественных образах Белого прослеживается его увлечение сразу несколькими идеалистическими философскими системами. Причем обращается он с ними довольно свободно, беря из них то, что помогает ему строить свою собственную философию, философию А. Белого — «Символизм как миропонимание». Тут и воспринятое через Вл. Соловьева платоновское представление о причастности человеческого существования одновременно двум мирам, и отрицание действительности как подлинного бытия, и желание проникнуть в мир сущностей, объявленный Кантом непознаваемым, а самое главное — мысли об искусстве (в его образном представлении — золотом щите) как средстве проникновения в этот мир.

Себе в помощь Белый привлекает Канта и Шопенгауэра, Шеллинга и Вл. Соловьева.¹¹ Но самое главное для нас то, что основным носителем этих идей Белый считал Блока. При первом знакомстве со стихами Блока, так совпавшими с его личными мистическими переживаниями, Белый решил, что «Блок безусловен, — как он вспоминал впоследствии, — что он продолжатель конкретного соловьевского дела, пресуществивший философию в жизнь».¹² С самого начала эпистолярного, а затем и личного общения Белый привлекает Блока к своим философским исканиям. С 1902 г. он в своих статьях начинает цитировать Блока в подтверждение своих мыслей об искусстве, как средстве глубинного познания мира, о переходе искусства в религию, об отражении в искусстве идеи Вечной Женственности («Певница» — 1902; «О теургии» — 1903; «Апокалипсис в русской поэзии» — 1905). 15 янв. 1904 г. Белый в Москве читает реферат на тему «Символизм как миропонимание» и в подтверждение своих взглядов, и как их основной источник цитирует Канта, Шопенгауэра, Лермонтова и Блока. Блок присутствовал на этом рефе-

рате. Переписка Белого с Блоком 1903—1905 гг. наиболее философски наполнена. Это не только навязывание стиля Белого. Блок сам подал повод к такому общению своим первым письмом о статье Белого «Формы искусства».

В начале 1905 г. для Белого Блок еще полностью был автором «Стихов о Прекрасной Даме», правоверным соловьевцем, хотя в нем уже наметился перелом, который через «Нечаянную радость», через «дионисийскую» «Снежную маску» подведет его к статьям о народе и интеллигенции, к мыслям об общественной роли искусства. Стиль переписки затемнял подлинные лица ее участников, по крайней мере Блока. Все, что Блок воспринимал чисто лирически, тому Белый старался дать четкие логические формулировки. Протестуя в своих статьях против позитивизма, он в построении своей теории стремился к логике и рационализму.

Блок, такой, каким Белый его воспринимал, служил катализатором теоретической мысли Белого. Статьи «Критицизм и символизм», «О научном догматизме», подготовившие основные идеи мифопоэтической статьи «Химеры», были предварительно почти полностью разработаны в письмах к Блоку.

Поэтому не стоит удивляться тому, что Блок, которого Белый считал «герольдом, оповещающим шествие в мир религиозной революции»¹³, произносит в «Химерах» самые главные для Белого слова. В содержательном плане облик Меркурия полностью соответствует той роли, которую Белый отводил Блоку: Меркурий, **посланник богов**, принес юноше, главному герою, известие о том, что искусство, а поскольку оно, по мысли Белого, всегда символично, т. е. символизм — путь к познанию сущего и к тому, о чем далее говорится в «Химерах», — к познанию внутри себя божества.

Меркурий по своему мифологическому статусу — гонец не только извещающий, но и действенный, покровитель героев. Это подтверждает мысль Белого о том, что только герой, выходящий из ряда обыкновенных смертных (а, по воспринятой Белым мысли Шопенгауэра и Шеллинга, — Гений, Художник) способен проникнуть по ту сторону мира.

Слова Меркурия по форме напоминают заклинание и наводят на мысль о Гермесе Трисмегисте (Трижды Величайшем), боге оккультных наук поздней античности, хранителе герметических, т. е. закрытых, доступных только узкому кругу избранных тайн, откровений. Именно так осмысливали себя в это время символисты. Кроме того, помня об ориентации статьи на Фауста, можно провести параллель тому, что Фауст, мечтая об открытии тайн сущего, тоже решил предаться магии.

У Меркурия-Блока в руках палка, обвитая двумя змеями, что указывает на ее роль. Это магический жезл, усыпляющий и пробуждающий людей. Вспомним, по ходу действия Меркурий

будит героя, уснувшего на городской скамейке, пробуждает к жизни, т. к. в переносном смысле он умер, обращенный феоретиком дионисизма в камень.¹⁴ Кроме того, жезл — символ водительства на путях жизни и смерти, а «безусловность» Блока Белый и рассматривал как водительство.

В мифологической традиции жезл мог иметь различные украшения, однако Белый дал в руки Меркурию жезл, обвитый двумя змеями. Это, конечно, могло иметь и чисто внешнюю причину. В русской традиции т. н. меркуриев жезл имел строго установленный облик в геральдике, в типографских и издательских марках — как архитектурное украшение.¹⁵ В этом облике жезл всегда был украшен именно двумя перевитыми змеями, и А. Белый чаще всего таким его и видел. Но вряд ли он, придавая такое большое значение роли Меркурия в тексте, упустил здесь намек на мудрость (змея-атрибут богини мудрости Афины), на целительность (змея или даже две — атрибут греческого бога врачевания Асклепия), тем более что Меркурий в прямом смысле излечивает юношу от страданий и безумия, указав ему путь к достижению цели. С точки зрения символизма невозможно дать все заложенные в символе змеи и самого Меркурия смыслы. Меркурий, как никакой другой бог, неоднозначен, многосмыслен. Поэтому мы проникаем только в смыслы, доступные нам на данном этапе исследования.

Не вызывает сомнения то, что в изображении Блока Меркурием сыграла свою роль и чисто внешняя причина — скульптурность облика Блока, о чем не раз вспоминали его современники.¹⁶ Но чаще современники видели Блока Аполлоном, и лишь А. Белый и Вяч. Иванов увидели в Блоке Гермеса-Меркурия. Стихотворение В. Иванова «Бог в лупанарии», посвященное Блоку, прямо указывает на скульптуру Праксителя «Гермес с малюткой Дионисом»: «Я видел: мрамор Праксителя / Дыханьем Вакховым ожил, / И ядом огненного хмеля / Налилась сеть бескровных жил». Кроме этой скульптуры, напоминает Блок и другие скульптурные изображения Гермеса-Меркурия: Лисиппа «Гермес на отдыхе» и т. н. Гермеса Лудовизи, хранящегося в Риме. Не стоит упускать также и того, что имя Гермеса-Меркурия несет в себе намек на Аполлона, так как в очень ранней мифологии их функции почти не были разделены, а позднее, разграничившись, эти боги тесно взаимодействуют. Так, свой магический жезл Меркурий получил от Аполлона, а Аполлон свою свирель — от Меркурия.

Линия «Меркурий против феоретика дионисизма» важна для нас не только как отражение внутрисимволистских отношений в начале 1905 г., но и в свете будущего и скорого движения Блока «к Дионису» (период «Снежной маски»).

Не так давно появившийся на горизонте символистской литературы Вяч. Иванов поразил всех не только своим поэтическим

талантом, созвучным символистам, но и безграничной образованностью, эрудицией, своим увлечением, глубоким знанием и проповедью эллинского культа Диониса, перенесением основных идей культа в современную и будущую жизнь. Идея поклонения жертвенному, экстатическому языческому богу приводила к проповеди коллективных, «соборных» переживаний, изживающих декадентский индивидуализм, свойственный московскому, «весовскому» направлению, к которому в данный момент принадлежал А. Белый.

Недоверие к «дионисийским» теориям Вяч. Иванова (которые Белый так ругательно переделал в дионисиизм, контаминируя дионисийство и оргиазм) имело дополнительную окраску личного, ревнивого отношения Белого к быстро возникшей славе вновь прибывшего теоретика.¹⁷

Между Белым и Вяч. Ивановым возникла полемика на страницах «Весов» по поводу статьи «Химеры».¹⁸ Вяч. Иванов доказывал отличие «дионисийского» как от позитивистского так и убеждал, что без Диониса нет победы над химерами духа. При этом Иванов обвинял А. Белого в индивидуализме. Белый в ответе дипломатично уклонился от спора, указав лишь на философские источники своих построений.

Несмотря на то, что А. Белый постоянно получал в письмах Блока стихи, которые позднее вышли в сборнике «Нечаянная радость», он по-прежнему считал, что Блок пребывает в мистической гармонии «Стихов о Прекрасной Даме». Противопоставление этой гармонии принципиальной стихийности, дисгармонии, проповедуемым Вяч. Ивановым, а также двойственное отношение Блока к Вяч. Иванову, человеку новому, не ординарному, а поэтому не всегда понятному и приятному, и позволили Белому в «Химерах» в начале 1905 г. сделать их антиподами.

Вернувшись к роли, отведенной Меркурию в статье, и вспомнив об ориентации статьи на «Фауста», можно сказать, что если Фауст имел свое alter ego из мрака — Мефистофеля, то герой «Химер» нашел свое alter ego из света — прохожего с лицом Меркурия.

Как в статье, так и в жизни, Белый создавал своеобразный миф о Блоке, не замечая до июля 1905 г. никаких оттенков его личности, изменений в его творчестве, сливая его полностью со своими жизненными, эстетическими и философскими взглядами. Поэтому так трагично воспринял Белый расхождение с Блоком, наметившееся в июле 1905 г., когда А. Белый и С. Соловьев гостили в Шахматове. Сила этого переживания наложила свой отпечаток и на позднейшие критические оценки Белым эволюционирующего творчества Блока.

Но, несмотря на это, ядро статьи «Химеры» оказалось близко Блоку. Ему в той же степени, что и Белому, была присуща тоска по целостному мировоззрению, гармонии внутреннего мира с

миром внешним и мирами иными, в существовании которых Блок не сомневался до конца жизни. Были близки Блоку и пафос стремления к познанию сущего, которым жила статья Белого, и вывод о высокой миссии и долге художника, который в конечном счете можно было сделать из этой статьи.

Блок понял Меркурия как внутреннее начало в каждом человеке, которое должно извещать его о всех изменениях его пути и внимательно вглядываться в будущее. Он ответил Белому: «Мне хотелось именно быть Меркурием, когда я узнал, что я Меркурий в Химерах; более близкой мне статьи Твоей я давно не читал. Я сам извещаю себя эти дни, и сам не знаю того, но извещаю о чем-то как бы в последний и в первый раз, как всегда бывает в острое время жизни. Извещает меня о чем-то легкая юность с перевитым жезлом, но иногда эта юность бывает косматая, разбойничья, и все-таки — легкая».¹⁹

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Орлов В. Н. История одной дружбы-вражды. — В кн.: Орлов В. Н. Пути и судьбы. Изд. 2-е. Л., 1971, с. 507—635.

² Русские советские писатели. Поэты. Т. 3, ч. 2. А. А. Блок. М., 1980.

³ Весы, 1907, № 5, с. 57.

⁴ Блок А., Белый А. Переписка. М., 1940, с. 138 (В дальнейшем — Переписка, с указанием страниц).

⁵ О влиянии западноевропейской критики и философии на стилистику критической и «научной» прозы русских символистов см.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Изд. 2-е, доп. Л., 1981, с. 204—210.

⁶ Литературное наследство, т. 85. М., 1976, с. 336.

⁷ Брюсов В. Я. Собрание сочинений в 7-ми тт., т. 1. М., 1973, с. 127.

⁸ На это указывал и В. Н. Орлов (Переписка, с. 138).

⁹ Весы, 1905, № 6, с. 4.

¹⁰ Соловьев В. Собрание сочинений, т. 3. Спб., б. г., с. 1 («Чтения о богочеловечестве»).

¹¹ Ср. в статье А. Белого «Формы искусства»: «Выражаясь Кантовским языком — всякое искусство, исходя из феноменального, углубляется в «ноуменальное; формулируя нашу мысль языком Шопенгауэра — всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли» («Мир искусства», 1902, № 12, с. 347). Ср. мысль В. Соловьева о «прямой связи художества с метафизическим миром идеальных существ». («Чтения о Богочеловечестве», с. 62).

¹² Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 15.

¹³ Там же, с. 58.

¹⁴ По мысли Белого, Меркурий пробуждает героя к вечной жизни. Ср. в письме Блока от 7 апр. 1904 г.: «Мне кажется, я могу сказать Тебе окончательно о Тебе самом. Ты не умрешь. Представь себе, я, должно быть, знал это всегда.» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8. М., 1963, с. 99).

¹⁵ См.: Лукомский В. К., Типольт Н. А. Русская геральдика. Пг., 1915; Кондакова Т. И. Типографские и издательские марки в русских книгах XVIII века. — «Книга», сб. 39. М., 1979, с. 73—86.

¹⁶ Ср. воспоминания Е. П. Иванова: «восковая маска» <...> действительно была в связи с его поразительной красотой, напоминающей изваяние Аполлона». — «Блоковский сборник». Тарту, 1964, с. 363; воспоминания В. А. Пяста: «стройный как Аполлон и лицом вызывающий мысль об этом боге» (Пяст В. Воспоминания о Блоке. Пб., 1923, с. 7).

¹⁷ См.: Белый А. Начало века. М.-Л., 1933, с. 308—328.

¹⁸ Иванов В. О «Химерах» Андрея Белого. — Весы, 1905, № 7, с. 51—52; Белый А. Разъяснение В. Иванову. — Там же, № 8, с. 45.

¹⁹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8, с. 134.

БЛОК И ЛИЛИЕНКРОН

В. Г. Адмони

Приведем первые двенадцать строк из обширного стихотворения Детлева фон Лилиенкрона «Una ex hisce morieris»:

Es flammt der Horizont des heißen Tages.
Der Schmetterlinge Flügelschlag ist hörbar,
So still ruht Baum und Blatt im Sonnenschein.
Auf fernem Steig klingt schwach des Gärtners Harke.

«In einer dieser Stunden wirst du sterben»
Steht auf der Sonnenuhr im großen Garten,
Auf dessen Weiser sich ein alter Spatz
Den unscheinbaren Kragen emsig putzt

Und schnell das schiefgebogne Köpfchen kraut.
Dann fliegt er weg, im Kirschenbaum zu landen.
Doch unterwegs schlägt ihn der böse Falk.
«In einer dieser Stunden wirst du sterben!»¹

¹ *Detlev von Liliencron. Kämpfe und Ziele. Der gesammelten Gedichte zweiter Band. Dritte Auflage. Berlin und Leipzig. 1904. S. 70—71.* Заглавие представляет собой известное латинское изречение, означающее: «В один из этих часов ты умрешь». Приведем также перевод всех 12 стихов, к сожалению, не лишенный некоторых ритмических отступлений от оригинала, лексических сдвигов и пропусков:

День жаркий в пламени до края неба.
Взмах даже бабочкиных крыльев слышен,
Так неподвижны ветви и листва.
Едва звенит коса из глубин парка.

«В один из этих вот часов умрешь ты»
На солнечных часах вещает надпись,
А на их стержне старый воробей
Все чистит свой воротничок невзрачный
И чешет наклоненную головку.
Затем взлетает, направляясь к вишне,
Но сокол злой когтит его в пути.

«В один из этих вот часов умрешь ты!»

А теперь первые пять стихов также из обширного стихотворения А. Блока «О смерти», стоящего первым в цикле «Вольные мысли»:

Все чаще я по городу брожу.
Все чаще вижу смерть — и улыбаюсь
Улыбкой рассудительной. Ну, что же?
Так я хочу. Так свойственно мне знать,
Что и ко мне придет она в свой час.

Я проходил вдоль скачек по шоссе.
День золотой дремал на грудах щебня
А за глухим забором — ипподром
Под солнцем зеленел...

Есть сходство? Мне кажется, что черты сходства есть. Сходны не только тема — смерть, и не только размер — белый стих, отклонения от которого весьма немногочисленны. Сходна и атмосфера обоих стихотворений — атмосфера жаркого летнего дня. Сходно и отношение к этим смертям — сдержанное, неторопливо-повествовательное. Сходно и широкое использование деталей.

Конечно, немало и несходств. Сами смерти в стихотворениях разные. У Блока они случайны, а если приглядеться попристальнее, то порождены доведенным до крайности напряжением человеческих сил или человеческой безудержностью. У Лилиенкрона смерти — насильственные. И гибнут у него существа до гротескности несоразмерные. Сперва старый воробей. Затем рыбы, которых вылавливают сетью из пруда для потехи юной королевы, с пышной свитой явившейся в огромный парк. Наконец, сама королева. В ее сердце вонзается стрела — сразу же после того, как она незаметно назначила свидание юному щеголю из своей свиты. Стрела сделана из рыбьей кости. И странность, искусственность этого эпизода оттеняет огромное различие между миром, изображенным в стихотворении Лилиенкрона, и миром, изображенным в стихотворении Блока: между придворным парком и современным большим городом с его пригородами. И еще не совпадают формы повествования: у Лилиенкрона рассказ ведется объективно, в 3 лице, и лишь трехкратное повторение формулы «В один из этих вот часов умрешь ты» отзывается вмешательством рассказчика в повествование. У Блока же повествует лирический герой, и раскрытие его поступков, чувств, мыслей и восприятия составляет, по сути дела, основной смысл стихотворения.

Итак, несходство весьма велико. Но оно существует все же на фоне определенных схождений. И именно схождения здесь особенно примечательны. Потому что сами поэты, Лилиенкрон и Блок, в высшей степени непохожи друг на друга, во многом даже полярны. А здесь произошла их встреча. Какие-то отрезки

их лирики накладываются друг на друга. И это заслуживает тем большего внимания, что встреча Лилиенкрона и Блока знаменует встречу двух едва ли не основных направлений в мировой лирике на рубеже XX в. — направлений, которые условно можно обозначить расхожими терминами: натуралистически-импрессионистическая и символистская поэзия. И при этой встрече Лилиенкрон и Блок отчасти словно обмениваются своими поэтиками.

Лилиенкрон, конечно, не так одномерен, как его себе порой представляют. Его поэзия — это не просто сочетание импрессионизма с натурализмом. Правда, сила Лилиенкрона прежде всего действительно в передаче непосредственного протекания жизни, непосредственного ощущения динамики и облика событий и вещей, их деталей и красок. События и вещи притом могут быть весьма различны. Лилиенкрон обращается и к современности, и к средневековой, и к сельскому ландшафту и к новейшей технике, и к жаркой битве, и к горю и страданиям, вызванным войной и т. д., и т. п. Но всюду ощущается его стремление к конкретности и красочности. Его детали рельефны и полнокровны. Изображая их, Лилиенкрон словно упоен жизнью. Такая упоенность жизнью вообще определяет основное направление его поэзии. Хотя он знает и о силах, враждебных жизни, о многообразных бедах, о подстерегающих человека катастрофах. И постоянно обращается к теме смерти. Именно здесь, прежде всего, и намечается порой у Лилиенкрона выход за пределы непосредственно данного мира, проекция к чему-то далекому и глубинному. Иногда это ему блестяще удается, — например, в таких стихотворениях, как «Смерть на поле», «Праздник победы» и «Экспресс-молния». Но иногда такая глубинность оказывается в какой-то степени натянутой и искусственной. Не избежало этого, на мой взгляд, и стихотворение «Una ex hisce morieris».

В лирике Блока, напротив, тяга к глубинной проекции составляет едва ли не основной формообразующий принцип — в соответствии с общеизвестными принципами символистской поэзии. Точность и сила непосредственного изображения, замечательная сама по себе, обычно образует все же лишь внешний семантический пласт стихотворения, за которым скрывается что-то еще более значительное и общее, неподдающееся какой-либо отчетливой конкретизации. Но столь же общеизвестно, что такая структура представлена в поэзии Блока в разное время в разной мере, уступая порой место более прямому и открытому смысловому построению. Как раз одним из наиболее прямых и открытых циклов у Блока и являются «Вольные мысли» (июнь-июль 1907 г.), примечательные не только своей конкретностью, но и как бы «досказанностью» в выражении чувств и мыслей лирического героя, очевидно, в высшей степени близкого самому

поэту. И именно этот цикл примечателен необычайным подъемом жизненных сил лирического героя. К «Вольным мыслям» полностью применимы слова, прозвучавшие в стихотворении, которое Блок написал несколько месяцев спустя: «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! / И приветствую звоном щита».

Упоенность жизнью — трудно назвать иначе ту позицию, с которой здесь выступает Блок. Но я только-что сказал, что это именно та позиция, которая в главном и в основном присуща поэзии Лилиенкрона. Однако в стихотворении «Una ex hisce morigeris» господствует как раз не она, а зловещее ощущение обреченности всего живого. Кто послал сделанную из рыбьей кости стрелу, которая вонзается в сердце юной королевы? И почему она послана? Как возмездье за то, что королева забавляется видом гибнущих рыб? Или как возмездье за неверность королевы? Или это просто месть завистливой судьбы? Ответа нет. Правда, отзвуки упоения жизнью слышны и здесь — хотя бы в том, что стрела вонзается в сердце «восхитительно-прекрасной королевы с наслаждением» (mit Lust). Но все же стихотворение в целом зловеще и ведет в какую-то неясную, таинственную, жутковатую даль.

Итак, Блок и Лилиенкрон как бы меняются здесь местами — и в своем восприятии жизни, и в непосредственности изображения и событий, и мыслей, и чувств. Меняются не с одинаковым успехом. Блоку при таком обмене удается создать стихотворение великолепного звучания и необычайной поэтической достоверности. А у Лилиенкрона, как я уже сказал, проступают черты искусственности, надуманности, чуть ли не безвкусицы. Но существенным представляется сам факт такого обмена ролями, такого перераспределения позиций в поэзии. Это — свидетельство переплетенности разных линий в поэзии на рубеже XX в., их незамкнутости и взаимопроницаемости. В частности, такая встреча с Лилиенкроном, где Блок триумфально переходит на территорию этого поэта, еще одно из доказательств необычайно широкого диапазона поэзии Блока, ее некоей универсальности.

Остается задать вопрос, чем же обусловлена эта встреча: в чем причина тех смысловых и формальных сходжений, которые существуют между рассмотренными здесь стихотворениями Лилиенкрона и Блока?

Непосредственное воздействие одного поэта на другого, Лилиенкрона на Блока, в принципе здесь не исключено. Хронологически это возможно. Как раз в первом десятилетии XX в. поэзия Лилиенкрона приобретает в Германии широчайшую популярность, причем Лилиенкрон рассматривается как представитель новейших течений в литературе, хотя по возрасту принадлежит к старшему поколению (годы его жизни: 1844—1909). Надо добавить, что известный знаток западной литературы Александр Александрович Смирнов, близко знавший Блока еще

с его студенческих лет, рассказал мне в 1940 г., что Блок однажды подробно расспрашивал его о поэзии Лилиенкрона. (Наша беседа со Смирновым состоялась в ИРЛИ АН СССР после моего доклада на Блоковской комиссии, посвященного отношению Блока к современной ему литературе Запада).

Но Смирнов не мог вспомнить, когда именно он говорил с Блоком о Лилиенкроне. И ни единого упоминания о Лилиенкроне нет ни в статьях, ни в письмах, ни в дневниках, ни в записных книжках Блока. Поэтому вероятнее, что встреча Блока с Лилиенкроном — это встреча, мотивированная не внешне, а внутренне: общепоэтической и эпохальной значимостью мотива смерти, повествовательно-лирическими возможностями, таящимися в белом стихе, и хотя бы временным сближением душевного облика обоих поэтов, несмотря на разительное несходство их поэтических систем в целом.

Впрочем, без наличия такой внутренней мотивированности было бы необъяснимо и воздействие лилиенкрановских стихов на блоковские даже в том случае, если бы оказалось, что Блоку эти стихи Лилиенкрона были знакомы.

ИЗ МИФОЛОГИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА ГОРОДСКОЕ ОСВЕЩЕНИЕ

А. Л. Топорков

После недавних работ Д. Е. Максимова и З. Г. Минц не вызывает сомнения необходимость изучения своеобразной «мифологии» русского символизма.¹ Тем не менее, предлагаемый в настоящей работе подход к теме требует некоторых пояснений.

В культуре начала XX в. интерес к точному знанию парадоксальным образом сочетался с интересом к таинственным явлениям в природе и в человеческой психике. Век электричества и летающих аппаратов не случайно совпал с эпохой открытия бессознательного и глубокого изучения мифологии и сновидений. Характерны в этом смысле слова В. Я. Брюсова: «Нам уяснилось, что сознательная жизнь духа составляет ничтожную часть всего нашего духовного бытия <...> Факты раздвоения личности, сомнамбулизма, лунатизма, изучение психологии обмороков и сновидений разрушили в основании прежнее представление о личности, как идентичной с тем, что человек мыслит о себе».²

Рубеж XIV—XX вв. отмечен, в частности, бурным развитием электротехники, менее чем за четверть века существенным образом изменившей повседневный быт горожан. Внедрение в быт технических новаций, окутанных дымкой устойчивых мифопоэтических уподоблений, затрагивало значительные слои городского населения. Поиски символической подоплеки бытовых реалий не были характерны исключительно для символизма. Однако именно символисты оказались выразителями той мифологии повседневности, которая пронизывала культурное сознание начала XX в.

Мифологизация современности коснулась и уличного освещения, переживавшего на рубеже веков период бурного роста.³ Включаемые в различные культурные контексты, противопоставляемые то друг другу, то небесным светилам, газовые и электрические фонари начинают восприниматься как емкие символы. Значимость этих символов прежде всего объясняется тем, что они воспринимались в связи с определенными архетипическими

представлениями. Дело в том, что у разных народов, в том числе у славян, источники естественного света — солнце и луна — дали основание для обширной мифологии, породили наиболее значимые экзистенциальные символы.⁴ Городское освещение на этом фоне неизбежно воспринималось как травестированный антипод естественного, фонари — как сниженные, пародийные двойники солнца и луны.

Характерно, что в городах будущего, изображенных В. Я. Брюсовым в фантастическом рассказе «Республика Южного Креста» (1905—1906) и в драматических сценах «Земля» (1904), небесные светила полностью заменены «электрическими солнцами»: «Окон в стенах не было, так как здания освещались изнутри электричеством. Электричеством же освещались и улицы».⁵ Следует отметить, что выражение «электрические солнца» появилось еще в 1850-х гг., когда электрический свет «употреблялся нередко при разных празднествах и ночных работах».⁶ В начале XX в. это выражение по-прежнему употреблялось, но воспринималось уже как избитая метафора. Любопытно в этом смысле пародийное обыгрывание урбанистических пристрастий символистов в статье Б. А. Садовского «Футуризм и Русь» (1913): «Первую нездоровую струю городских течений в русскую поэзию внес К. Бальмонт. Он возвестил нам: будем как солнце! увь: **бальмонтовское солнце оказалось всего навсего огромным электрическим фонарем над садиком загородного ресторана**».⁷

В поэзии начала XX в. фонари устойчиво сравниваются с лунной, а луна, в свою очередь, — с фонарем. На электрический свет отчасти переносятся ассоциации, связанные с лунным светом, который имел важное значение в традиционной культуре. Так, в стихотворении Брюсова «Демон самоубийства» (1910) электрический свет томит и тревожит подобно лунному: «Своей улыбкой странно-длительной, / Глубокой тенью черных глаз / Он часто, юноша пленительный, / Обворожает, скорбных, нас. // В ночном кафе, где **электрический / Свет обличает и томит,** / Он речью, дьявольско-логической, / Вскрывает в жизни нашей стыд».⁸

В поэзии Брюсова уличное освещение впервые осознается как особая поэтическая тема. Еще в 1894 г. Брюсов с некоторой декларативностью писал: «Чужда мне красота раскинутых степей, / Невнятен ропот океана. / **Мне ближе улица с мерцающим фонарем / Во мгле ненастного тумана**».⁹ Фонари становятся устойчивым элементом вечернего городского пейзажа, излюбленного поэтом («Прелести земли», 1901; «Оклик демонов», 1901; «Приветствие», 1904; «Сумерки», 1906). Подобный пейзаж Брюсов изобразил и в неоконченном романе «Семь земных соблазнов»: «**Уже загорались фонари, начиналось: новое, характерно вечернее движение, везде мелькали крикливо-одетые, намеренно ярко подкрашенные женщины, в свете электричества город казался преображенным, потерял свою суровость и приобрел что-то**

вкрадчиво-соблазнительное».¹⁰ Поэтика ночного города разрабатывалась вслед за Брюсовым другими авторами; например, М. Криницкий писал: «Каждый раз, когда сумерки заглядывают в мои окна, я чувствую усиленную пульсацию уличной жизни. В это время из темных и сырых нор показывается порок. Таков этикет улицы. Где больше **обманчивого света газа и электричества**, там ходит он с нарумяненным, улыбающимся лицом».¹¹

Среди предшественников Брюсова следует назвать прежде всего Ш. Бодлера. Для бодлеровского восприятия ночного города показательно стихотворение в прозе «Сумерки», где, рассказав о возбуждающем действии сумерек на сумасшедших, Бодлер все же восклицает: «О ночь! освежающий сумрак! вы знаменуете для меня наступление внутреннего праздника, вы для меня освобождение от шемящей тоски. Мерцание звезд, **вспыхивающие огоньки фонарей**, вы кажетесь мне, и в пустынности равнин, и в каменных лабиринтах столицы, **каким-то фейерверком божественной свободы!**».¹²

В стихотворении Брюсова «Это было? Неужели?» (1893) фонарь, заглядывающий в окно, причастен к интимной, ночной жизни человека: «Странно-нежной и покорной / Приникала ты ко мне, — / И фонарь, сквозь сумрак черный, / Был так явственен в окне».¹³ Еще отчетливей это представление выражено в четвертой «симфонии» А. Белого: «Жестяной головой выше, выше в окно бросил взоры стрекотавший стеклянный фонарь. / Осветил комнату лучевою рукою».¹⁴

Вообще свет, проникающий с улицы в неосвещенную квартиру, многократно обыгрывается в литературе начала XX в. В нем видят напоминание о непрочности границ человеческого жилья, например: «Но люди разъехались, огни погасили, и **сквозь зеркальные стекла на потолок и стены лег кружевной и призрачный свет электрических фонарей**; посторонний дому, с его картинами, статуями и тишиной, **входивший с улицы, сам тихий и тревожный**, он будил тревожную мысль о тщете запоров, охраны и стен».¹⁵ Свет, проникающий с улицы, мог вызывать и любованье: «**Свет электрического фонаря на улице бросал в окна с еще раздвинутыми синими занавесями полосы, похожие на блеск полной луны**, и потому в комнате было почти светло, мечтательно и приятно».¹⁶

В стихотворении Брюсова «Когда сижу один и в комнате светло...» (1898) происходит персонификация фонаря: «Когда сижу один и в комнате светло, / И кто-то за стеной играет долго гаммы, — / **Вдруг фонари зажгут, и свет, пройдя в окно, / Начертит на стене оконные две рамы; / И мыслю я тогда, усталый и больной: / «Фонарь, безвестный друг! ты близок! ты со мной!»**».¹⁷ В симфонии А. Белого «Кубок метелей» фонарь предстает как чудовище, преследующее героиню: «**Это был столбный фонарь, трезвонивший ветром: на снеге бились его лучи, как сухие пере-**

понки крыл, жестоких и желтых». И далее «Но глянцевитое лицо покрыл странник светлой ладонью — и увидела, что на высоком сером столбе ветром стрекочет фонарь с жестяным, серебрившимся верхом. / Странник сказал: «Это караулит прошлое на границе, дряхлого мира». / Они прошли, и ей вслед верещал стеклянный фонарь на деревянной палке: «Я любил, и вот я мертв!»». И далее: «Когда ушел скуфейник, она (игуменья — А. Т.) осталась у фонаря на границе обители и дряхлого мира. / Фонарь, как вздыбившийся зверь, стеклянной пастью оскаленный на любовь ее, изрыгавший вихорь то снеговой, то стекольный / вьюга разбила его /. / Это его метельные руки звериными когтями над ней летели, / за ней летели. / «Кто убежит от меня? Нет, никто...» / В страхе бежала от него, в сугроб падала, опять вставала. / И гнался за ней рев звериный, старинный. / Все тот же».¹⁸

В произведениях символистов фонари связываются иногда с символикой бесконечности, вечного движения. Уместно вспомнить в связи с этим, что еще В. А. Жуковский создал своеобразную «философию фонаря» (выражение Жуковского). Так, в письме к М. А. Протасовой от 28 апреля 1815 г., приведенном в известной книге А. Н. Веселовского, Жуковский отмечал: «...счастье не состоит из удовольствий простых, следующих просто одно за другим, но из удовольствий с воспоминанием. Эти удовольствия сравнил я с фонарями, зажженными на улице ночью, — между ними есть пустые промежутки, но эти промежутки освещены, и вся улица светла, хотя не вся составлена из света. Так и счастье тоже. Удовольствие — фонарь, зажженный на дороге жизни, воспоминание — свет, а счастье — ряд этих прекрасных воспоминаний, которые все сливаются в одно общее, тихое, ясное чувство и которые всю жизнь озаряют».¹⁹ Прямое воздействие Жуковского можно видеть в следующем пассаже А. Белого: «Но дальше, дальше: от окна к окну, от воспоминания к воспоминанию к воспоминанию <...> Вы переносите ваш взгляд вдаль: сияющая огнями улица. У фонарей роятся снежинки. Под ногами хрустит белый бархат снегов. Каждая снежинка — алмазная звезда. Миллионами алмазных звезд выслан наш путь, над головой тоже звезды. Какое сияющее великолепие в душе! Мы прошли всего одну улицу, но душа осветилась...».²⁰ Наиболее выразительно связь фонарей с «дурной бесконечностью» выявлена в «Кубке метелей» А. Белого: «Старики сели в конку: конка отражалась стеклами в стекле, в отраженных стеклах — отражения тусклых, уличных фонарей. / Они издали гнались за конкой, нагоняли и пропадали в отраженном стекле: там слепил очи неотраженный фонарь. / Фонарь отставал, вновь вырастало отражение конки. / Вновь отраженный фонарь нагонял отраженную конку. / Светозаров сказал: «Все мы призрачным отражением летим за призрачной жизнью». / «Настигаем и умираем».²¹

С символикой вечности связывается фонарь в стихотворении А. А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» (1912), а также в других стихотворениях из цикла «Пляски смерти». Наиболее ясно эта связь видна в строках: «Старый, старый сон. Из мрака / **Фонари бегут — куда?** / Там — лишь черная вода, / Там — забвенье навсегда».²²

Как видно уже из примеров, приведенных выше, газовый и электрический свет мог получать не только положительную, но и отрицательную оценку. Примечательна в этом отношении поэма Блока «Ее прибытие» (1904), где восторженный гимн электричеству сочетается с инвективами в его адрес: «Ты нам мстишь, электрический свет! / Ты не свет от зари, ты мечта от земли...».²³

Переходя к негативным оценкам уличного освещения, следует отметить, что по сравнению с огнем газа, керосина и тем более свечей электрический свет представлялся неестественным, мертвенным, неподвижным. Еще в 1878 г. о так называемых «свечах Яблочкова» писали: «...лица посетителей при этом освещении кажутся бледными и не имеют настоящего здорового вида».²⁴ В 1879 г. в Англии было устроено настоящее судебное разбирательство над электрическим светом. В связи с этим русский наблюдатель отмечал: «Что касается до оттенка электрического света, то английские леди весьма им недовольны; они находят, что он придает какую-то мертвенность физиономии...».²⁵ Подобные оценки электрического света получают развитие в художественной литературе, например, в рассказах Ф. Сологуба: «Заклятые, неизбежно и светло стояли стены. **И неживой** отражался на них **свет мертвой электрической лампы**»; «**В неверном, мертвом и неподвижном свете электрической лампы** он (призрачный мальчик — А. Т.) приходил, легкий, маленький».²⁶ Это же наблюдаем в стихотворении Брюсова «В ресторане» (1905): «**Горите белыми огнями, / Теснины улиц! Двери в ад, / Сверкайте пламенем пред нами, / Чтоб не блуждать наугад! // Как лица женщин в синем свете / Обнажены, углублены! / Взметаите, яростные плети / Над всеми, дети Сатаны!**».²⁷ Комментируя эти строки, Д. Е. Максимов отмечал: «На лицах женщин — посетительниц ресторана — **загробный оттенок, как у людей, находящихся в преисподней**; все происходящее представлено как **наваждение, как царство сатаны**».²⁸

Существенно отметить, однако, что столь же негативно оценивалось подчас и газовое освещение. Приведем, например, четверостишие из стихотворения И. Коневского «Ведуны» (1900): «Пусть грохочут подводы, повозки по злым мостовым, / Пусть **светильные газы бегут неживой вереницей** — / Вещуны улетят в небеса по трубам дымовым, / Чтоб витать и гадать над мечтами, судьбами Столицы!».³⁰ Не менее выразительна негативная оценка газового освещения в стихотворении Брюсова «Огни! лучи! сверканья! светы» (1912): «На лицах блеск — **зеленый, алый...** /

На лицах смерть, где властен газ. / Но буен город, пьяный, шалый, / Справляющий вечерний час».³⁰ Под пером А. Л. Мировпольского свет фонарей превращается в кошмарный символ городской цивилизации: «Но подо мной я видел другой свет: **мертвый, холодный.** Он медленно тянулся по земле; из него не исходило лучей и веяло могильным холодом <...> И я увидал: это не был свет... Это был **вылый, самосжигающий огонь, уничтожающий все живое, хорошее, доброе, Он коптел — темные тучи пепла разлетались кругом,** и звуки и лучи в моем сердце дрожали и плакали, объятые ужасом. Я стал вглядываться в этот страшный, ползучий и коптящий огонь и вдруг увидал в нем людей».³¹

В работе «Сравнение истории освещений: газового и электрического» известный русский электротехник В. Н. Чиколев убедительно показал, что упреки, предъявляемые электрическому освещению в 1870-е гг., во многом совпадали с теми, которые предъявлялись газовому в 1820-е.³² Эти обвинения в бесцветности, монотонности, мертвенности, выдвинутые против газа и электричества еще при появлении этих видов освещения, предопределили основное направление их мифологизации в культуре начала XX в.

На рубеже XIX и XX вв. городское освещение воспринимается прежде всего как призрачное, фантастическое, inferнальное. Так, inferнальное освещение становится фоном нескольких стихотворений Блока, написанных в сентябре-октябре 1902 г.; в особенности выразительны в этом отношении стихотворения «При жолтом свете веселились...» и «Явился он на стройном бале...». В сознании А. Белого городской свет связывается с апокалиптическими предчувствиями: «А пока, видя **призрачный блеск городских ресторанов и зрелищ,** хочется сказать: «Горе, горе поклонившимся городу: горе им, горе!»».³³ Игра на световых эффектах получает распространение и в массовой литературе: «Горничная только что зажгла высокую модную лампу с большим голубым абажуром <...> Постепенно разгораясь, свет перебегал с предмета на предмет, пока не добрался до самого отдаленного уголка комнаты, где, смешавшись с красножелтыми отблесками ярко-растопленного камина, создал какое-то **фантастическое освещение,** на котором выделились неясные силуэты сидящих собеседников».³⁴

Уличные огни представляются также зловещими, обманчивыми, наглыми: «Ночная улица прекрасна и ужасна. // Змеей ползет толпы многоголовый гад, / **И неестественно, победно-нагло, ясно / Шары огромные бестрепетно горят**»;³⁵ «Загородные рестораны мерцали зловещими огнями, стараясь газом и электричеством прикрыть свою мертвенность».³⁶ Фонари вызывают ужас и отчаяние: «Фонари пустынно встали в ряд. / **И в отчаянии, и в ужасе горят**».³⁷ В искусственном освещении жизнь ночного города превращается в загадочный ритуал, — наиболее выразительно это превращение описано Брюсовым в стихотво-

рении «В сумраке безжизненном развешанные...» (1901): «**В сумраке безжизненном развешанные / Зыблются безмолвно фонари, /** Образы, тем светом неутешенные, / Дремлют в ожидании зари. // **Вывески сверкающие, вброшенные / В сумрак электрическим лучом, /** Буквы отвратительно непрошенные, / Вешают в сознании моем. // Странное намерение вкладывая / В жесты, сокращаемые тьмой, / **Женщины — движения обрядовые / Яростно свершают предо мной. //** Толпы неумеренные сменявая, / Толпами колыхнется народ... / **Только полумгла сине-сиреневая, / В грезах, еле зримая, живет...».**³⁸

Излюбленный городской пейзаж символистов — это пейзаж с расплывшимися в тумане пятнами «светов», противопоставленных «огням»: «Нигде не горят огни... Одни лишь тусклые **светы**... Неясные мутные свету — направо, налево... Что это? Окно? Фонарь? Луна?..».³⁹ Мрачный петербургский пейзаж становится фоном событий, разыгравшихся в 4 главе романа А. Белого «Петербург»: «С вечера стало небо сплошною, грязною слякотью; с ночи сплошная, грязная слякоть опустилась на землю; опустился на землю туман; все теперь опустилось на землю, став на время черноватою мглой, сквозь которую **проступали ужасно фонарей рыжеватые пятна**»; «Ночь чернела, синела и лиловела, переходя в **красноватые фонарные пятна, точно в пятна огненной сыпи**».⁴⁰ Особенно призрачными в Петербурге кажутся люди, вступающие в отвесный свет фонаря: «Прямо перед окнами — светлый и упорный — / Каждому прохожему бросал лучи фонарь. / <...> **Были как виденья неживой столицы — / Случайно, нечаянно вступающие в луч**».⁴¹

Глубокое влияние на восприятие городского освещения у символистов оказала концовка повести Н. В. Гоголя «Невский проспект»: «**Далее, ради бога, далее от фонаря!** и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет шегольской сюртук ваш вонючим маслом. **Но и кроме фонаря все дышет обманом.** Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, <...> когда **сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде**».⁴² Непосредственно на Гоголя ориентировано описание Невского проспекта в романе А. Белого «Петербург»: «Огненным мороком вечером залит Проспект. Ровно высятся яблоки электрических светов посередине. По бокам же играет переменный блеск вывесок <...> Огненным мороком вечером залит Невский <...> Зеленоватая днем, а теперь лучезарная, развевает на Невский витрина свою огненную пасть; эти пасти мучительно извергают на плиты ярко-белый свой свет; мутную мокроту изрыгают они огневою ржавчиной. И огнем изгрызан проспект».⁴³ Влияние Гоголя ощутимо и в рассказе Ф. Сологуба «Рождественский мальчик»: «Кратко и жутко промелькнул, едва возник и уже влился к закату, морозный день. **На Невском**

зажигались фонари. Украдкой. Никто не видел, как они вспыхнули. И свет их был ясный и беспокойный».⁴⁴

Через призму гоголевской повести увиден Невский проспект в очерке Д. С. Мережковского «Зимние радуги»: «Осенью 1905 года я как-то раз вечером шел по Невскому. **Вдруг все электрические фонари потухли.** Наступила темнота, словно черное небо обрушилось <...> Было страшно, как во сне. И вспомнился мне сон <...> Черный облик далекого города на черном небе: груды зданий, башни, купола церквей, фабричные трубы. **Вдруг по этой черноте забегали огни, как искры по куску обугленной бумаги.** И понял я или кто-то сказал, что это **взрывы исполинского подкопа.** Я ждал, я знал, что еще миг — и весь город взлетит на воздух, и черное небо обагрится исполинским заревом».⁴⁵ Интересным комментарием к тексту Мережковского может служить замечание по поводу одного из взрывов светильного газа (1880): «Вчерашний случай открывает возможность ряда новых и страшных для воображения несчастий. Ведь все города цивилизованного мира минированы этим «опасным» газом; ведь весь Лондон, под которым разветвляется густая сеть таких мин, в один момент может превратиться со всем своим четырехмиллионным населением в ничто...».⁴⁶

Отметим также довольно устойчивое сравнение газовых рожков с факелами, — оно встречается, например, в «Драматической симфонии» А. Белого: «Ужасное омертвление повисло над городом. **Факелы ужаса и бреда мерцали по обеим сторонам тротуаров.**»⁴⁷ Этот образ, возможно, восходит к «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского: «Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как **факелы на похоронах.**»⁴⁸ То же сравнение в пародийном ключе обыграно в стихотворении К. К. Случевского «Забыт обычай похоронный...»: «Забыт обычай похоронный! / Исчезли факелов ряды / И гарь смолы, и оброненный / Огонь — горящие следы! // Да, факел жизни вечной темой / Сравненья издавна служил! / Как бы объятые эмблемой, / Мы шли за гробом до могил! // <...> **Теперь другим, новейшим чином / Мы возим к кладбищам людей; / Коптят дешевым керосином / Глухие стекла фонарей // <...>.**»⁴⁹ Следует также отметить грандиозный образ погребения города в стихотворении К. М. Фофанова «Морозной ночью» (1890): «Покинул город я мятежный, / Как беспокойную мечту, / И мчится поезд ночью снежной, / Роняя искры на лету. // Еще видны во мраке сонном / Нас обступающих полей / Каким-то клиром похоронным / Ряды покинутых огней. // **Как будто шествие ночное / При свете факелов вдали / Хоронит что-то роковое / И горделивое земли.**»⁵⁰

Очерченным выше кругом значений не исчерпывается символика городского освещения в литературе и — шире — культуре начала XX в. Приведем пример достаточно сложной конфигурации символов, в которую включаются также символика города и

кинематографа. В стихотворении Брюсова «Электрические свет» (1913) уличные огни преобразуют современность, превращая жизнь города в ожившую кинематографическую ленту: **«Мы — электрические свет / Над шумной уличной толпой; / Ей — наши рданные приветы / И ей — наш ответ голубой! // Качаясь на стеблях высоких, / Горя в преддверьях синема, / И искрясь из витрин глубоких, / Мы — дрожь, мы — блеск, мы — жизнь сама! // Что было красочным и пёстрым, / Меняя властным волшебством, / Мы делаем бесцветно-острым, / Живей и прозрачней, чем днем. // И женщин, с ртом, как рана, алым, / И юношей, с тоской в зрачках, / Мы озаряем небывалым / Венцом, что обольщает в снах. // <...> Из быстрых уличных мельканий / Лишь мы поэзию творим, / И с нами — каждый на экране, / И на экране кто, — мы с ним!»**.⁵¹ Отметим в связи с этим, что уподобление ритма современной улицы мельканию кинематографической ленты довольно устойчиво встречается в начале XX в.⁵² Например, как своеобразный киносеанс описана жизнь города будущего в неоконченном фантастическом романе Брюсова «Семь земных соблазнов»: **«От светов бесчисленных фонарей, радиоактивных, электрических, газовых и иных, что смешивались и скрещивались, получалось странное, ослепительное и переменчивое освещение. Движение толпы, экипажей, вагонов, разбег автомобилей и ровное стремление трамваев образовывали непрерывное мелькание, беспорядочную смену видений»**.⁵³ Возможно, что с этим же кругом образов связана метафора «электрический сон наяву» из стихотворения Блока «В кабаках, в переулках, в извивах...» (1904).

Дальнейшее уточнение и расширение круга символических значений городского освещения станет возможным при разработке в соответствующем аспекте таких тем, как «символисты и Город», «символисты и Петербург», «символисты и кинематограф», а также при анализе функций освещения у отдельных авторов и в отдельных художественных произведениях.⁵⁴ Особого рассмотрения заслуживает связь разных видов освещения с символикой цвета.⁵⁵

В заключение отметим, что составление своеобразных «словарных статей», толкующих символическое значение бытовых реалий в произведениях символистов, выходит за рамки изучения символизма как литературного, художественного и идеологического направления. Наделение предметов устойчивой символикой является достоянием культуры в целом. В произведениях художников, наиболее чутких к веяниям времени, из под наслоения общих мест и литературных цитат отчетливо проступают контуры мифотворчества эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. (Предварительные замечания). — Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник, 3. Тарту, 1979, с. 3—33; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Там же, с. 76—120.

² Брюсов В. КQ всем, кто ищет. — В кн.: Мировольский А. Л. Лестница. М., 1903, с. 20.

³ «Период времени 1899—1903 гг., в течение которого произведена замена в незаречных частях около 3500 простых керосиновых фонарей электричеством, усилено существовавшее электрическое освещение более сильными источниками света и, наконец, введено газо-калильное освещение, — можно назвать, по сравнению с предшествовавшим временем, наиболее блестящим в истории освещения Петербурга» (Семенович Г. Л. Уличное освещение города С.-Петербурга: Очерк развития освещения столицы с ее основания по 1914 г. Пг., 1914, с. 39).

⁴ См., например: Петров В. Мітологема «сонця» в укр. нар. віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл. — «Етнографічний вісник», кн. 4. Київ, 1927, с. 88—119.

⁵ Брюсов В. Земная ось. Изд. 2-е. М., 1910, с. 63. Ср. также в поэме Брюсова «Слава толпе» (1904): «Здравствуй же, Город, всегда озабоченный, (В свете искусственном, / В царственной смене сверканий и тьмы! / Сладко да будет нам в сумраке чувственном / Этой всемирной тюрьмы» (Брюсов В. Собрание сочинений в 7-и тт., т. 1. М., 1975, с. 437; ссылки на это издание далее даются сокращенно, римская цифра обозначает том, арабская — страницу; курсив в цитатах наш — А. Т.).

⁶ Чиколев В. Н. Сравнение истории освещений: газового и электрического. — Электричество, 1880, № 5, с. 75.

⁷ Садовский Б. Озимы. Статьи о русской поэзии. Пг., 1915, с. 23.

⁸ Брюсов, II, 16. См. также стихотворение «Месяц свет электрический...» (Брюсов, I, 164).

⁹ Брюсов, III, 215. Ср. в статье Брюсова «Н. А. Некрасов как поэт города» (1912): «... красота городских туманов, уличных фонарей, ярко освещенных магазинных витрин, шумного и пестрого столичного движения, — все то, что любовно разрабатывают поэты наших дней, уже намечено в поэзии Некрасова» (Брюсов, VI, 187). О теме фонарей в поэзии Брюсова писал Д. Е. Максимов в кн.: Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 123—125.

¹⁰ «Северные цветы на 1911 г.», собр. книгоиздательством «Скорпион». М., 1911, с. 189.

¹¹ Криницкий М. Улица. — Северные цветы, М., 1903, с. 104.

¹² Бодлер Ш. Стихотворения в прозе. (Пер. с франц. под ред. Л. Гуревич и С. Парнюк). Спб., 1909, с. 65. О теме Парижа в творчестве Бодлера см.: Citron P. La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Paris, 1961, t. 2. p. 332—382; о литературных источниках урбанистической поэзии Брюсова см.: Donchin G. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958, p. 151—163.

¹³ Брюсов, I 39.

¹⁴ Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908, с. 152.

¹⁵ Андреев Л. Рассказ о семи повешенных. — Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник». Спб., 1908, кн. 5, с. 156.

¹⁶ Сологуб Ф. Собр. соч. Спб., 1913, т. 14, с. 197.

¹⁷ Брюсов, I, 172.

¹⁸ Белый А. Кубок метелей, с. 183, 209, 211.

¹⁹ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Спб., 1904, с. 196.

²⁰ Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911, с. 383. См. также стихотворение Брюсова «Фонарики» (1904).

- ²¹ Белый А. Кубк метелей, с. 150; см. также с. 26—27.
- ²² Блок А. Собр. соч. в 8-и т. М.-Л., 1960, т. 3, с. 38.
- ²³ Блок А. Собр. соч., т. 2, с. 54.
- ²⁴ Малышев Л. И. Современное состояние вопроса об электрическом освещении и сравнение его с газовым. СПб., 1878, с. 33—34.
- ²⁵ Лачинов Г. О результатах, добытых английской парламентской комиссией по электрическому освещению. — Электричество, 1880, № 1, с. 6.
- ²⁶ Сологуб Ф. Истлевающие личины. М., 1907, с. 36, 99.
- ²⁷ Брюсов, I, 414.
- ²⁸ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 146.
- ²⁹ Коневской И. Стихи и проза. М., 1904, с. 113.
- ³⁰ Брюсов, III, 321. См. также: Даров В. <Брюсов В.> «Мертвецы, освещенные газом!..» — Русские символисты, [вып. 3]. М., 1895, с. 14.
- ³¹ Мировольский А. Л. Лучи. — Русские символисты, вып. I. М., 1894, с. 36—37.
- ³² Чиколев В. Н. Сравнение истории освещений..., с. 51. В связи с примерами, приведенными в статье Чиколева, представляет интерес ремарка к прологу пьесы Л. Андреева «Жизнь человека»: «Из невидимого источника льется ровный, слабый свет — и он тоже сер, однообразен, прозрачен и не дает ни теней, ни светлых бликов» (Литературно-художественный альманах изд-ва «Шиповник». СПб., 1907, кн. 1, с. 203).
- ³³ Белый А. Арабески, с. 357.
- ³⁴ Митина. Покров. — Ребус, 1901, № 8 (899), с. 74.
- ³⁵ Лозина-Лозинский А. Благодетельные путешествия. Пг., 1916, с. 49.
- ³⁶ Белый А. Симфония 2-я, Драматическая. [М., 1902], с. 195. Ср., впрочем описание петербургской ночи еще у А. Григорьева: «Вы вышли из театра... тяжело как-то давят вас громады зданий, с их черными боками; они сами, эти здания, как-то тяготеют к болотистой почве, они как-то и освещены скудно, несообразно с своей величиною — да и зачем освещаться чему-нибудь в этих зданиях, кроме магазинов и кондитерских — семейства прячутся как будто вовнутрь домов <...> Только в верхних этажах виден подозрительно-гостеприимный свет» (Трисметистов А. <Григорьев А.> Москва и Петербург: Заметки зеваки. — Московский городской листок, 1847, № 88, 24 апреля, с. 353).
- ³⁷ Черный С. Стихотворения. Л., 1959, с. 222. Ср. стихотворение С. Черного «Окраина Петербурга» (1910), а также стихотворение А. Белого «Отчаянье» (1904). См. также замечания Д. Е. Максимова о поэме Брюсова «Духи огня» (1904, 1905) в кн.: Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова, с. 124.
- ³⁸ Брюсов В. Незданные стихотворения. М., 1935, с. 280. Ср. этот же круг образов в стихотворениях В. В. Гофмана из цикла «В городе» (1903—1904): «Прежде и теперь», «Безнадежность», «Жду», «На бульваре» «При свете газа», а также в стихотворении «В плену», 1908 (Гофман В. Собр. соч. М., 1917, т. 2, с. 68, 69, 70, 71, 73, 198).
- ³⁹ Пантюхов М. Сказка о тумане. — «Северные цветы Ассирийские». М., 1905, с. 124. Другие примеры: «Влажная, серовато-белая, медленно ползущая пелена затемнила улицу. Фонари в туманной мгле — словно блеклые, размытые пятна» (Гофман В. Собр. соч. М., 1917, т. 1, с. 134); «Свет фонарей расплывался большими пятнами в тумане. Было холодно и безнадежно» (Брюсов В. Земная ось. 2-е изд. М., 1910, с. 43); см. также стихотворение Ю. Н. Верховского «Струны» (Верховский Ю. Разные стихотворения. М., 1908, с. 23). О романтическом городском пейзаже см. в книгах Н. П. Анциферова «Душа Петербурга» (Пб., 1922, с. 66, 86, 143, 145) и «Петербург Достоевского» (Пб., 1923, с. 42—48).
- ⁴⁰ Белый А. Петербург. СПб., 1916, с. 107, 133.
- ⁴¹ Блок А. Собр. соч., т. 2, с. 163.
- ⁴² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1938, т. 3, с. 46. Ближайшим источником этих образов Гоголя мог послужить перевод повести Бальзака «Один из тринадцати»: «В Париже бывают ночи с эффектами необыкновенными, чуд-

ными, непостижимыми; и те только, кои любят наблюдать их, знают, как женщина может показаться фантастическою при сумерках. Иногда создание, которое вы преследуете случайно или с намерением, кажется вам легким силой; <...> двусмысленное мерцание лавки или уличного фонаря обливает незнакомку беглым светом, почти всегда обманчивым, который пробуждает, разжигает воображение и бросает его далеко за пределы истины. Тогда чувства закипают: все оцветляется и оживает! Бывают мгновения, когда существо сие перестает быть женщиной, становится демоном, волшебным летучим огнем, который вас влечет за собой, силою непреодолимого магнетизма...» (Бальзак О. де. Один из тринадцати. — Телескоп, 1833, ч. 15, № 9, с. 26—27).

См.: Nilsson N. Å. Gogol et Peterbourg. Stockholm, 1954, p. 35.

⁴³ Белый А. Петербург. Спб., 1916, с. 61—62. Ср.: «Проспект 25 Октября носил в те времена (в 1917 г. — А. Т.) иное название. Украшенный круглыми ослепительными электрическими фонарями, в то время, как окружающие его улицы и переулки мерцали от газового освещения, простирали он между домами дворцы, церкви и казенные здания» (Вагинов К. Козлиная песнь. Л., 1928, с. 17).

⁴⁴ Сологуб Ф. Истлевающие личины. М., 1907, с. 100. Ср. образ фонарщика — «Зловещий и черный» — в стихотворении А. Белого «На окраине города» (1904) и «черного человека» из стихотворения Блока «По городу бегал черный человек...» (1903).

⁴⁵ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Спб., — М., 1911, т. 12, с. 4.

⁴⁶ Разные известия. — Электричество, 1880, № 1, с. 19.

⁴⁷ Белый А. Симфония 2-я, Драматическая, с. 195.

⁴⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-и томах. Л., 1973, т. 5, с. 151.

⁴⁹ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1962, с. 205.

⁵⁰ Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1962, с. 126.

⁵¹ Брюсов, II 164.

⁵² Браиловский М. Кинемо-культура. — Сине-фоно, 1913, № 1, с. 16; Гей-ним. Синемотограф и театр. — Сине-фоно, 1913, № 24, с. 16—19, № 25, с. 20—21. Интересно, что в последней статье жизнь современного индустриального города изображается в образах поэзии Брюсова, например: «Тысячи электрических и газовых солнц и лун качаются вдоль тротуаров; тысячи светящихся реклам мерцают, крутятся над магазинами и на крышах домов» (Сине-фоно, 1913, № 24, с. 16—17).

⁵³ «Северные цветы на 1911 г.», собр.» книгоиздательством «Скорпион». М., 1911, с. 174—175.

⁵⁴ Ср. раннее название кинотеатра — «электрический театр» или «электро-театр», а также просторечное название кинематографа — «электричка».

⁵⁵ См., например, интересные замечания о фонарях у Блока: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Бл. и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 132, 133.

М. ЦВЕТАЕВА О А. БЛОКЕ

(ЦИКЛ «СТИХИ К БЛОКУ») СТАТЬЯ I

В. И. Голицына

Цикл «Стихи к Блоку» — один из самых крупных «именных» циклов Цветаевой.¹ Складывался он постепенно. В апреле-мае 1916 г. было написано восемь стихотворений: «Имя твое — птица в руке» (1), «Нежный призрак» (2), «Ты проходишь на запад солнца» (3), «Зверю берлога» (4), «У меня в Москве купола горят» (5), «Думали — человек» (6), «Должно быть за той рощей» (7), «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч» (8).² Работа над ними, как видно из воспоминаний самой Цветаевой, продолжалась и летом. Вот ее запись из «Истории одного посвящения»: «1916 год. Лето. Пишу стихи к Блоку и впервые читаю Ахматову». Это лето она жила в Александровке (Орловской губернии): «Городок в черемухе, в плетнях, в шинелях. Шестнадцатый год. Народ идет на войну»³ — это войдет и в стихи к Блоку. Думала и писала стихи о Блоке Цветаева в местах, куда уходили корни ее рода «Оттуда — из села Талицы, близ города Шуи, наш цветаевский род... Оттуда — лучшее, большее, чем стихи... воля к ним и ко всему другому».⁴ Погружению в поэтический мир Блока и Ахматовой (петербургских поэтов) способствовало, вероятно, и присутствие О. Мандельштама, который был там гостем Цветаевой.

¹ Некоторые выводы по теме «М. Цветаева об А. Блоке» высказывались нами в тезисной форме: Голицына В. И. Цветаева о Блоке. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. После завершения настоящей статьи вышла из печати работа А. Саакянц «Марина Цветаева об Александре Блоке» (см.: В мире книг. М., 1980), представляющая особый интерес обилием нового материала (неизвестные варианты стихотворений), а также рядом тонких, хотя и не всегда бесспорных, наблюдений и выводов. К сожалению, вынуждены упомянуть об этой работе лишь в сноске.

² Нумерация стихотворений цикла принята по кн.: Цветаева М. Избр. произведения. М.-Л., 1965. В дальнейшем все стихотворения цикла, кроме раздела «Подруга», цитируются по этому изданию.

³ Цветаева М. Избр. проза в 2 тт., т. 1. Нью-Йорк, 1979, с. 349.

⁴ Там же.

Следующее стихотворение цикла «Как слабый луч сквозь черный морок адов» (9) было написано четыре года спустя, в мае 1920 г., после того, как она впервые услышала и увидела Блока на его московских выступлениях. В авг.—дек. 1921 г. Цветаева создает семь стихотворений: «Вот он — гляди — уставший от чужбин» (10), «Други его — не тревожьте его» (11), «А над равниной...» (12), «Не проломанное ребро» (13), «Без зова, без слова» (14), «Как сонный, как пьяный» (15), «Так, Господи! И мой обол» (16) — горестный и трагический реквием на смерть поэта.

Окончательный состав цикла определился к 1922 г. В этом году он вышел отдельной небольшой книгой в Берлине, в издательстве «Огоньки».

Книга включает в себя три раздела: I — стихотворения, написанные до смерти Блока (1—9), II — стихотворения 1921 г. (10—16). Третий раздел озаглавлен «Подруга»,⁵ он состоит из пяти стихотворений, написанных с 23 по 25 ноября 1921 г.: «Спит муки твоя — веселье», «В своих младенческих слезах», «Огромного вскрылья взмах», «Чем заслужить тебе и чем воздать», «Последняя дружба». Самостоятельность названия этой части подчеркивает ее автономность в книге, и этот раздел можно считать самостоятельным циклом, хотя и тесно примыкающим (не только хронологически) к стихотворениям, обращенным непосредственно к Блоку (I и II части). Он продолжает и развивает некоторые из мотивов поэзии Блока — например, смерти и воскресения, здесь варьируется тема воскресения в сыне, в продолжении рода. Так же, как и в первых двух частях, сюжет мифологизирован мифом о Христе, лейтмотив — благовещения и рождения младенца. Отсюда образы: крылатого вестника, Вифлеемской звезды, Иверской колыбели, поклонения волхвов. Матери младенца приданы черты Мадонны («Твой лоб над спящим над птенцом — / чист, беспорочен»). Лирическая героиня уподобляется пастуху, пришедшему на поклонение: «Я дитяtko твоe восславить / Пришла, как древле пастухи»; в дар ему она отдает свой плащ и посох.

Интересно интерпретирован здесь образ вестника (архангела Гавриила), он появляется в буйстве блоковских выюжных стихий, он ангел, но в резкой экспрессии его движения, чрезмерности силы, сквозит нечто демоническое:

Огромных вскрыльев взмах,
Хлещущий дых:
— Благословенна ты в женах,
В женах, живых.

⁵ Можно предположить, что эти стихи навеяны дружбой Цветаевой с поэтессой Н. А. Нолле-Коган, от которой она многое узнала о Блоке последних лет.

Где вестник? Буйно и бело.
Бихрь? Крыло?
Где вестник? Вьюгой замело
Весть и крыло.

Этот образ сродни Гению из поэмы «На красном коне» — поэмы, по свидетельству А. Эфрон, тоже навеянной Блоком.⁶

Но, как кажется, этот раздел книги значительно слабее первых двух (на которые я и буду ориентироваться в дальнейшем). Слишком ощущается в цикле «Подруга» стилизованность.

16 стихотворений (I и II разделы), обращенных к Блоку, разнообразны (не однозначны они и по художественному совершенству). В то же время цикл воспринимается как сложное, динамическое единство. Еще Пастернак отмечал тяготение «циклических стихотворений» Цветаевой к поэмам. Вероятно, он имел в виду наличие в лирике Цветаевой сюжетообразующих элементов. В «Стихах к Блоку» эта тенденция проявляет себя как один из главных смысловых компонентов. Конечно, по отношению к циклу стихов можно говорить о сюжетных тенденциях или о «лирическом сюжете», в развитии которого существенное значение имеет «диалектика душевно-эмоциональных состояний» (Вл. Орлов). В цикле «Стихи к Блоку» сюжет развивается во времени (стихотворения расположены в строго хронологической последовательности),⁷ в пространстве (в разномасштабных категориях его восприятия): Москва, Петроград, Россия, бытие. В процессе движения сюжет обогащается новыми мотивами, коллизиями. Мотив роковой гибели «высокого героя», насыщенность цикла мифологическими образами позволяет говорить об элементах трагедии, об этом свидетельствует и «развязка», разрешающаяся катарсисом (очищением в любви героини и «хора» — всех).

«Никакими извилинами мозга не объяснить чуда поэта», — говорила Цветаева в своих стихах и в прозе, посвященной другим поэтам, и она не столько умозаключала, сколько проникала, проникалась лично творческой его сутью и воплощала «преображенную правду» о поэте. Поэтому-то так настороженно относилась Цветаева к критике, которая больше оценка, чем отношение, в частности она была убеждена, что критический анализ не дает ключа и к блоковской сути, об этом речь идет в ее набросках 1919 г. «О благодарности»: «Оценка (критиком, например, Блока) не есть сущность (Блока)». «Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны, — сущность вскрывается только сущностью, изнутри — внутрь, не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение <...> как река в реку»,⁸ — так, размышляя о

⁶ См.: Эфрон А. Страницы воспоминаний. — Звезда, 1973, № 3.

⁷ «Хронология — ключ к пониманию», — писала Цветаева в статье «Поэт о критике».

⁸ Цветаева М. Избр. проза, т. 1, с. 273.

возможности постижения Рильке, Цветаева раскрывает и типологические для нее формы образного преобразования «правды о поэте», и главным из них, как и для поэтов-символистов, остается для неё мифологизация судьбы поэта. «Рильке — миф, начало нового мифа о Боге — потомке»,⁹ и писать о нем, считает Цветаева, надо не книгу статей, а «книгу бытия, но его бытия, бытия в нем». Подобным мифологизированным бытием (его и ее в нем) являются и «Стихи к Блоку».

Уже сама структура цикла, означенная в названии, предполагает такое двумирие: не только «кто ты?», но и «с чем я к тебе» (потенция диалогизации исповедально-монологического текста). Принцип проникновения (постепенности погружения) в его поэтический мир и «изнутри» узнавание его сути, и «имя его в ее сердце» не вдруг, а чем дальше, тем глубже и многомернее выдержан в структуре цикла. Дело здесь не только в строго хронологическом его построении (что тоже очень важно), но и в априорности ответа: выявления чувств и характеристик.

Герой и его мир неодолимо влечет героиню, она околдована, заморожена им («магический Блок»), но кем и чем он станет для нее, она еще гадает. Эта неготовность ответа акцентируется вопросом 2-го стихотворения: «Кем ты призван/ В мою молодую жизнь?», этот вопрос вбирает в себя другой: «Кто ты?» Ключ к раскрытию этой тайны — в поэзии Блока, постижении ее глубин. Ибо для Цветаевой, как и для Блока, личность и судьба лирического поэта полнее всего (полнее, чем в реальности быта, биографии) раскрываются в творчестве («Да разве он, биограф, не знает, что поэт — в стихах живой»). К этому процессу угадывания по знакомым символам, знакам, мотивам его бытия Цветаева как бы подключает читателя, строя свои стихи 1916 г. по принципу развернутого парафраза («Дать лучшему читателю, — писала она, — эту — по себе знаю несравненную радость: в сокрытии — открытии»).

1-е стихотворение цикла — своеобразный звуковой камертон, оно построено на образно-семантическом обыгрывании звучания имени Блок:

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.¹⁰

Эти ассоциации — ощущения множатся, звеня, сверкая, холодея («серебряный бубенец», «мячик, пойманный на лету», «поцелуй в снег», «ключевой, ледяной, голубой глоток»). Создается ощущение звонкости, легкости полета, ключевой незамутненности,

⁹ Цветаева М. Избр. проза, т. 1, с. 273.

¹⁰ Оно очень цветаевское, не только — «пишу по слуху», но и других узнаю, познаю слухом («Сущность-умысел, слышен только слухом»). Она постоянно говорила о том, что для неё не столь важно лицо (внешний облик), сколько голос. И в этом цикле постоянное вслушивание в его голос.

бодрящей свежести, снежной белизны. Но уже в этом стихотворении нет однозначности: в радостно-светлую атмосферу (мажорного звучания) вторгаются ассоциации иного, диссонирующего с первым рядом («камень, кинутый в тихий пруд», «и назовет его нам в висок / Звонко шелкающий курок»). Веселый звон серебряных бубенцов — и звон шелкнувшего у виска курка, радость полета — и «С именем твоим сон глубокий», — возможно, смертный сон, так уже в начале цикла драматизируется (диссонируется) музыка блоковского имени.¹¹

Нежный призрак,
Рыцарь без укоризны,
Кем ты призван
В мою молодую жизнь? —

так начинается 2-е стихотворение, в котором уже намечаются взаимоотношения между героем и героиней (завязка лирического сюжета). «Он» поет «за синими окнами» — она откликается, он зовет ее в неизвестность, она готова идти за ним даже на гибель. «Так, по перьям, / Иду к двери, / За которой — смерть». Напряженно всматривается героиня в смутно проступающий сквозь снеговую ризу образ героя, он зыбок, изменчив: то «он», «рыцарь без укоризны», «снежный лебедь», то «ворог», могущий слезить, погубить («Ох, уже третий вечер я чую ворага», «Меня слезил / Снеговой певец»). Отсюда двойственность эмоционально-действенных импульсов героини: идти за ним вслед и — оградиться, откеститься как от силы (чары) inferнальной: «Сделай милость: / Аминь, аминь, рассыпся! / Аминь».

Образ героя мифологизируется включением ипостасей, созданных самим Блоком. Цветаева сопрягает в одном стихотворении блоковские мифологемы разных циклов и разных знаков. «Нежный призрак», «рыцарь без укоризны» — память о герое (и сюжете) «Стихов о Прекрасной Даме». В то же время является он героине Цветаевой не на розовой заре, а в преддверии ночи, с ним приходит образ города, снежно-ветровой стихии, тревожного предчувствия гибели.

То не ветер
Гонит меня по городу,
Ох, уж третий
Вечер я чую ворага.

Так «рыцарь без укоризны» оказывается в атмосфере, родственной «Снежной маске». Но есть здесь и приметы третьего плана, иных, более масштабных измерений бытия героя.

¹¹ О семантической многозначности рядов и антиномическом их единстве в этом стихотворении см.: *Зубова Л. В.* Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку». — Вестник Ленинградского ун-та. История, язык, литература. 1980, № 2.

Дело в том, что образы в этом стихотворении, как и в цикле вообще, тяготеют к смысловой многозначности, которая зависит от контекста, в котором они вступают в разных сопряжениях и взаимодействиях. Так, например, образ Лебедя в сопряжении с образом рыцаря без укоризны создает возможность ассоциативной связи с музыкально-поэтическим (вагнеровским) мифом о Лоэнгрине (вариант мифа о Парсифале и чаше Грааля). Взаимодействие образов «снежного певца» и «снежного лебедя» как бы усиливают в нашем восприятии представление о лирическом песенном даре героя. И в то же время:

Он поет мне
За синими окнами,
Он поет мне
Бубенцами далекими, криком
Лебединым кликом —
Зовет.

В этой протяженности лебединого клика, в звоне далеких бубенцов как бы улавливаются зовы блоковской России, с ее просторами, расхлябанными колеями, многоликими народами, мчащейся тройкой и Куликовым полем («За Непрядвой лебеди кричали / И опять, опять они кричат»с или: «Слышал я твой голос сердцем вещим / В криках лебедей»). Таким же вещим сердцем вслушивается героиня в зовущий за синими окнами голос, в котором, вероятно, слышится Цветаевой и зов собственной души.¹² Но кто же он и куда зовет — еще предчувствуется, угадывается как во сне («Я знаю, что все мне снится»)¹³ Но уже в этом стихотворении, закреплённом тоекратным повтором, выделяется устойчивый, все охватывающий признак героя: он — певец.¹⁴ Константность его подтверждается последующими стихами цикла («Мертвый лежит певец» — 6, «в певчую прорезь» — 11, «пророческий певчий камыш» — 14, аналогия с Орфеем — 15).

¹² В январе 1925 г. Цветаева напишет О. Е. Черновой-Колбасиной: «Душу мою я никогда не ощущала внутри себя, всегда — вне себя, за окнами. Я — дома, а она за окном. И когда, я срывалась с места и уходила — это она звала» (*Цветаева М. Неизданные письма*. Париж, 1971, с. 124).

¹³ Сны или состояние полусна-полуяви занимают в творчестве Цветаевой (как и у Блока) очень большое место. При функциональной их неоднозначности, наиболее часто повторяющийся вариант — вещий сон. В состоянии творчества — наиболее непосредственное (интуитивное) соприкосновение с первоосновами бытия (см. в работе «Искусство при свете совести» главу «Спящий», где это состояние подтверждается ссылкой на Блока периода создания «Двенадцати»).

¹⁴ Певец как синоним поэта — не случаен. Как более романтически-возвышенное оно уместнее в общей романтической (мифологической) трансформации образа Блока, вероятны здесь и другие смысловые оттенки — акцентированность певучести — музыкальности его лирики (причастности «мировому оркестру»).

В 3-м стихотворении «Ты проходишь на запад солнца» (одном из ключевых и сильных стихотворений I раздела) проясняется для героини направление и неизменность пути героя, предрешающих его судьбу и недостигаемость (неизбежность разминовения) для героини. Всей атмосферой стихотворения создается представление о пути героя как мессианском, подчиняющем личные страсти («бесстрастный — ты пройдешь») высшей цели, в устремлении к которой он неуклонен («нерушима твоя стезя»)¹⁵. Всего очевиднее это проступает в характере мифологической трансформации героя.

Мерной, величавой поступью стиха, лексикой, насыщенной церковнославянизмами, молитвенными интонациями подготавливается поэтическое преображение судьбы поэта мифом о распятом Христе. Это закрепляется характеризующими героя деталями: восковым, святым ликом, святым именем, он — «божий праведник», «свете тихий — святая славы», и особенно значимым образом: «В руку, бледную от лобзаний, / Не вобью своего гвоздя»/. Чувства героини не ослабевают, напротив, они достигают апогея: герой для нее — «свете тихий — святая славы — / Вседержитель моей души», но чувство женской влюбленности преобразуется здесь в высшую (даже жертвенную) духовность. Волевым (колдовским, ибо слово у Цветаевой обладает магической силой) запретом сдерживает она свое женское чувство:

Я на душу твою — не зарюсь!
Нерушима твоя стезя,
В руку, бледную от лобзаний,
Не вобью своего гвоздя.

«Не окликну», «Но потянусь» — здесь жест «бережения», боязни осложнить и без того нелегкий путь «горою своей любви. Свет, идущий от него («свете тихий»), преображает душу героини, укрощает борения ее страстей, но и героиня вещим даром поэта «прозревает» сущую и будущую судьбу поэта-провидца («Ты пройдешь в гробовой тиши») и молитвенно склоняется перед ее величием и трагизмом.

И, под медленным снегом стоя,
Опущусь на колени в снег,
И во имя твое святое
Поцелую вечерний снег
Там, где поступью величавой
Ты прошел в гробовой тиши,
Свете тихий — святая славы —
Вседержитель моей души.¹⁶

¹⁵ В нерушимости пути героя угадывается не только покорность року (страдательность), но и волевое — решение не уклониться.

¹⁶ Кроткое, тихое («свете тихий») и величавое здесь соединены. Интересно, что значительно позднее (1933) Цветаева, размышляя над разными типами человеческих характеров (и о себе в их числе), отнесла Блока к типу —

Знаменательны этот поцелуй в снег (о нем и в 1-м стихотворении — «Имя твое — поцелуй в снег») и вся снежно-метельная атмосфера, окружающая героев. При четко ощущаемой героиней непреодолимости дистанции между ней и героем остается чувство непрерывающейся связи (вослед), ведь и целует она снег там, «где поступью величавой / Ты прошел», — через причастность общей стихии, отношения с которой у героини и героя неоднозначны. Она как бы пассивно (это состояние присуще 1 разделу) погружается в нее, покоряется ей («И, под медленным снегом стоя, / Опущусь на колени в снег»), и раньше во 2-м стихотворении «То ни ветер **гонит** меня по городу», он, в отличие, например, от блоковского героя «Снежной маски», не отдается метельному кружению, а как бы соподчиняет, увлекает ее за собой, он идет поступью величавой, а метель «заметает след». Цветаева всегда очень настороженно относилась к осознанной целенаправленности творчества, подчиняемого целям нравственным или общественным, в этом она видела опасность утраты одержимости поэта стихией («Гибель поэта — отрешение от стихии. Проще сразу перерезать жилы»). В то же время уже в этом стихотворении нерушимость стези включает все эти нравственные критерии («Божий праведник») — утверждает цели, выходящие за пределы только искусства. Однако в цикле герой остается певцом, певцом вещим, т. е. причастным к стихиям. В статье «Искусство при свете совести» Цветаева определяет единственно возможное преодоление безраздельной власти над собою стихии, без утраты связи с ней (т. е. исконности дара); это — «Душу отдать за други своя. Только это в поэте может одолеть стихию». Таким извечным певцом и поэтом — человеком, отдающим душу «за други своя», и выступает Блок в цикле Цветаевой.

Поэтому, вероятно, Цветаевой кажутся недостаточными, не раскрывающими всей его сути, образные уподобления Блока ангелу, серафиму / принадлежащих только миру небесному /, и она преобразует его судьбу мифом о Христе: сыне Божиим и человеческом. Это двуединство божественного (ангельского) и человеческого намечается и развивается уже в стихотворениях 1916 г.

Думали — человек?
И умереть заставили.
Умер теперь. Навек.
Плачьте о мертвом ангеле!

сложно-кротких, к которому сама себя она не относилась, но которым восхищалась. В письме к В. Н. Бунинной она пишет: «Все лучшие люди, которых я знала: Блок, Рильке, Пастернак, моя сестра Аля — были кроткие. Сложно-кроткие» — и оговаривает, кротость — не от рождения («природное, рожденное овечье состояние я — мало ценю»), а выработанная самоограничением («победа путем отказа») (Цветаева М. Неизданные письма, с. 450).

¹⁷ В чем-то близкое блоковскому «Хоть все по-прежнему певец) Далеких жизней песен странных» и «Но к цели близится поэт».

Причем обе эти ипостаси и здесь присущи образу певца («Он на закате дня / Пел красоту вечернюю», «Мертвый лежит певец / И воскресенье празднует»). В нем соединяется красота и праведность (то же, что и в 3-м стихотворении «Божий праведник мой прекрасный»).

Абсолютизация в восприятии Цветаевой Блока некоторыми исследователями только ангельского, неземного кажется мне неправомерной, при всей романтизации (обожеествлении) его образа в цикле.¹⁸ Вс. Рождественский, например, в «Стихах к Блоку» увидел только самораскрытие героини (монолог влюбленности), адресованный не поэту, несущему «сложный и беспокойный мир в своей душе», а призраку, некоей абстракции — символу поэзии, созданному «романтически взвихренным воображением». Действительно, Блок поэтически интерпретируется Цветаевой как поэт, наиболее соответствующий ее представлению об идеале. Но это не исключает, а предполагает сложность, ибо ее представления о Поэте (Поэзии) никогда не было одномерным, тем более, когда она обращалась к поэтам реально сущим. Для нее «Поэт — утысяченный человек, а особи поэтов столь же различны между собой <...> как планеты». Это не отменяет «романтической взвихренности» ее чувств и идеализации объекта изображения. Все-таки у каждой планеты свой ландшафт и своя орбита (достаточно сравнить, например, два ее почти одновременно создаваемых циклов Ахматовой и Блоку).

Не к абстрактному духу обращается она в цикле своими стихами о России (7—8).

Неоднозначность образа героя, сложность его бытия, обуславливает и сложность чувств героини, порою резко контрастных. Так, если в 3-м стихотворении («Ты проходишь на запад солнца») героиня благоговейно склоняется перед роковой неизбежностью разминовения с героем, то в 5-м («У меня в Москве — купола горят») она оплакивает эту роковую предопределенность с земной женской безутешностью, о чем свидетельствует весь строй стихотворения, близкий к народным плачам, причитаниям:

У меня в Москве — купола горят,
У меня в Москве — колокола звонят,
И проходишь ты над своей Невой

¹⁸ См. названную выше работу Л. В. Зубовой, вступительную статью В. С. Рождественского в кн.: М. Цветаева «Стихи и поэмы», Л., 1979. Нельзя согласиться и с выводами А. Саакянц (относящимися к стихам 1916 года) о том, что «В своем мифотворчестве она (Цветаева — В. Г.) была удивительно одномерна... Стихи Цветаевой создают такое впечатление, что Блока более «земных» ипостасей — Блока «Города», «Вольных мыслей», «Итальянских стихов», «Поля Куликова» и многого другого — в то время для неё просто не существовало». См.: Саакянц А. Марина Цветаева об Александре Блоке. — В кн.: В мире Блока. М., 1980, стр. 421.

¹⁹ См. в кн.: Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель (Малая сер. библиотеки поэта), 1979.

О ту пору, как над рекой Москвой
Я стою с опущенной головой,
И слипаются фонари.

Стихотворение строится на противостоянии «Я» и «Ты» (здесь и там) как противостоянии городов — рек (Москва — Нева). Предрешена здесь и земная их несоединимость:

Но моя река — да с твоей рекой,
Но моя рука — да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь
Не догонит заря — зари.

Но горестное сознание предопределенности разъединения в жизни не снимает чувства иной, неподвластной року близости поэтов, духовно связанных причастностью к стихиям (ночи, зорям) и бессонной тревогой за все. Всей бессонницей измеряется сила любви героини, т. е. тем самым определяется ее безмерность.

Противопоставление «Я» и «Ты» не абсолютно антиномично. С одной стороны: «И не знаешь ты, что зарей в Кремле / Я молюсь тебе до зари», с другой: «Всей бессонницей я тебя люблю, / Всей бессонницей я тебя внемлю». Вслушиваясь в ночи, героиня как бы слышит его отклик, монолог становится диалогом. Диалог образуется ассоциативным «втягиванием» широкого контекста творчества двух поэтов, включением образов «индексов», сквозных мотивов и т. п.

Уровень погружения в смысловые глубины отдельных стихотворений и цикла в целом зависит в значительной мере от подготовленности читателя и его сотворческой активности, способности по сигналу слова-образа реконструировать вариации его значений в объеме творчества поэта в целом. Так, уже с первых стихотворений цикла «ночь» (с ее началом и концом — вечерними и утренними зорями) воспринимается не только как «время действия», но как образ многомерно-характеристический и для героя и для героини. «В легком шелканье ночных копыт» гремит имя героя в первом стихотворении. За синими ночными окнами видится героине «Нежный призрак». «Он на закате дня / Пел красоту вечернюю», ему дано увидеть «вечерний свет». Читателю, знающему поэзию Блока, за этим открываются образно-смысловые пространства блоковской лирики. Можно сказать, что в значительной мере судьба блоковского героя разворачивается в ночи (реально и символически): «Зачатый в ночь», «Я в ночь рожден», «Я вышел в ночь узнать, принять...», «Уйду я в поле, в снег и в ночь», «Я бросил в ночь заветное кольцо», «И вглядываясь в свой ночной кошмар», белыми ночами высвечена фантазмагория живых мертвецов в «Плясках смерти», из ночи — призраком возмездия «В дом вступает Коман-

дор». В то же время в ночи видится поэту за ситцевыми занавесками профиль девушки, склоненной над работой. В свете поднятого музой-сестрой факела увидел он «Черты мучений невозможных / И корчи ослабевших тел». В бессоннице блоковского героя — чувство катастрофического неблагополучия мира. Мира не только в философско-бытийном (проклятые вопросы), но и в социально-общественном современном его состоянии.

Бессонница и у Цветаевой — одна из лейтмотивных тем творчества, есть у нее и цикл стихов с тем же названием. (Цикл этот — «Бессонница» — создавался почти синхронно циклу «Стихов к Блоку».) Различны причины ночного бдения ее героини (здесь и любовь, и ревность, и творческий жар), но главное то же, что и у Блока, — чувство неблагополучия, таящееся под видимостью жизненной повседневности (прозой жизни), катастрофичность.²⁰ Это вечно знание (чувствование) рождает у героини-поэта не только тревогу, но и потребность в действии: бежать из дома на помощь, спасти или разделить страдание. Это чувство гонит ее по ночной Москве, заставляет тревожно всматриваться в светящиеся окна: «В огромном городе моем — ночь. / Из дома сонного иду — прочь.» В ночи у героини обостряется не только чувство причастности вселенскому бытию, когда ее бессонница сливается с бессонницей леса и сном полей, но и судьбе России, радости и боли за нее.

Бессонница меня толкнула в путь.
— О, как же ты прекрасен, русский Кремль мой!
Сегодня ночью я целую в грудь —
Всю круглую воющую землю!

В бессоннице у Цветаевой, как и у Блока, страдательное и волевое начала взаимосвязаны.²¹ Не только не могу, но и не хочу (не позволяю себе) уснуть: «Сплю почти / Где-то в ночи / Человек тонет».

Многие строчки циклов Цветаевой «Бессонница» и «Стихи о Москве» (в последний цикл и входило первоначально стихотворение «У меня в Москве...») невольно воспринимаются как своеобразный вариант знакомых нам не только по лирике, но и по

²⁰ Цветаевой была присуща та же сейсмическая обостренность слуха, улавливающая «подземные толчки», о которых в стихах и прозе писал Блок. «Какая тут может быть проза, — писала она, — когда все на вертящемся шаре... внутри которого — огонь» («Новый мир», 1969, № 4). Только историческое их осмысление происходило у Цветаевой значительно медленнее.

²¹ Очень интересно она сама определяет это двуединство — бессонницы в одном из писем критику Бахраху: «Бдение или Бессонница? Сначала я Бдение приняла как обр. Бессоннице, т. е. как сон, но сон обратен Бдению, где же сопоставление? И вдруг — озарение: Вы говорите именно то <...> эти деления — не спать: бдение как волевое, а бессонница как страдательное (стихийное)».

статье «Безвременье» блоковских образов: распахнутых на выюжную площадь дверей (у Цветаевой: «Двери! — Настежь — в темную ночь. / Из дома сонного иду — прочь»); бездомных бродяг — сама Москва (всегда ощущаемая Цветаевой как сердце России) кажется ей странноприимным домом: «Всяк на Руси — бездомный.» Мы все к тебе идем». У Блока странникам, «утратившим чувство очага», слышится в полях «заливающийся голос или колокольчик». И в цикле «Стихов к Блоку» в зове «нежного призрака» слышится тот же голос бубенцов и след от белых перьев лебединых крыльев героя, а крылья у Цветаевой не только примета ангельского чина, но и подлинности поэтического дара, ведут к двери, уводят из «красивых уютов». Блоковским строкам «Уюта нет! Покоя нет! «мы находим соответствие в цикле «Бессонница»: «Нет и нет уму моему — покоя. И в моем дому / Завелось такое».

В стихотворении «У меня в Москве — купола горят...» герой и героиня, разведенные расстоянием и роком, тайно связаны («их тайный жар тебе поможет жить²² одновременно и родственностью переживания (состоянием души) и действия — бессонного бдения. Он и она каждый в своем городе, над своей рекой проходят как третья стража (*Tertia vigilia*), до рассвета охраняющая город. Реки (пространства) и рок разъединяют, бессонница соединяет, как перекинутый через реки (расстояния) мост. Не случайно после смерти Блока Цветаеву преследовало видение. «После смерти Блока я все встречала его на всех московских ночных мостах, я знала, что он здесь брожит и м. ожет быть ждет, я была его самая большая любовь, хотя он меня не знал, большая любовь, ему сужденная — и несбывшаяся», — писала она в 1925 г.

Так своеобразно трансформирует она свое отношение к Блоку и любимым ею мифом о роковом разъединении изначально предназначенных друг другу. «Сужденная — и несбывшаяся» большая любовь в жизни стремится реализоваться в творчестве, в сопереживании, общности ощущений, в совпадении ценностных представлений. Именно к Блоку она обращается своими стихами о России «Должно быть — за той рошей», «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч» (7 и 8 стихотворения цикла). Они как будто бы и не о Блоке. Они о бедных (с «валким и жалким» хлебом) полях, о «туче оводов вокруг равнодушных кляч», о звоне бубенцов под дугою, о калужском кумаче — все кажется, если разять на детали и отдельные образы, таким прозаическое, но, преобразованные поэзией, они создают атмосферу глубокого волнения и радости узнавания его (героя-поэта) в этой неброской природе средней полосы (родной и ему по шахматовским

²² Строки этого стихотворения Цветаева восприняла как своей — сокровенное выражение отношения к жизни (см. е статью «Пушкин и Пугачев»).

впечатлениям) в своем их ощущении и образном видении близком его стихам о России.

И сладкий жар и тихое над всем сиянье,
И имя твое, звучащее, словно: ангел.

Звук имени героя здесь вырастает из полифонии звуков: окрика возницы («И окрику вслед — охлест»), пенья бубенцов («И вновь бубенцы поют»), колокольного звона («И волны колоколов над волнами хлеба») и — более зловещих («И проволока под небом / Поет и поет смерть»). Образ поющей смерть проволоки не мистичен, его реальность расшифровывается в 8-м стихотворении: «И толк о немце, доколе не надоест»; миф заземляется не только национальным колоритом, но и исторической конкретизацией.²³

Так, уже стихами 1916 г. подготавливается вочеловечение (реализация) мифа судьбою Блока — совести России.

²³ «Миф нового времени, иначе говоря, художественный, поэтический миф, — пишет Д. Е. Максимов, — пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому <...> широко открыт историческому содержанию, которое может совмещаться с космизмом <...> и рудиментарным архаизмом древнего мифа» — «Блоковский сборник», III. Тарту, 1979, с. 5—6.

ЭСКИЗЫ К ПОРТРЕТУ ОТЦА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

СТАТЬЯ I

С. Б. Шоломова

Сколько бы ни были сильны «бекетовские истоки» А. Блока, унаследованные им по материнской линии, нельзя не принимать во внимание и собственно «блоковских» его корней.

Внимание к личности А. Л. Блока в наши дни вполне закономерно.¹ До сих пор вокруг отца поэта немало легенд, документально необоснованных. Сохранившиеся документы красноречиво раскрывают самобытность и значительность истинно-трагического облика отца А. Блока, влияние которого на формирование поэтического гения сына было сокрыто, но неизбежно.

Данная работа состоит из двух частей. В первой из них, публикуемой в настоящем издании, делается попытка дать эскизный портрет А. Л. Блока по признаниям современников, учеников, коллег по университету. Во второй части будет рассмотрена история взаимоотношений двух поколений Блоков. Их переписка, переписка А. Л. Блока с женой и родными и анализ этих документов помогут приблизиться к расшифровке черновиков поэмы «Возмездие» и пониманию творческой лаборатории поэта.

I. «ЕГО ОТМЕЧЕНЫ ЧЕРТЫ ПЕЧАТЬЮ НЕ СОВСЕМ ОБЫЧНОЙ...»

1.

В воспоминаниях коллег А. Л. Блока по Варшавскому университету, в отрывочных отзывах учеников, в лаконичных признаниях родных прослеживается удивительное единообразие в определении основных черт отца поэта: необычность и артистизм. Впервые на это обратила внимание активная участница заседаний Блоковской ассоциации В. Д. Измаильская. В тезисах доклада «Материалы к биографии отца поэта», прочитанного 25 февр. 1926 г. на заседании ассоциации, она указывала: «Материалы эти подтверждают сложность и трагическую

двуликость А. Л. Блока, проявившиеся по наследству в сложном творчестве сына-поэта. Отличительная черта Блока-отца — философская углубленность, артистичность, болезненно-патологическая скупость, интерес к теоретическим проблемам политики и несмотря на это — общественная пассивность».²

Блок-старший родился 20 окт. (ст. ст.) 1852 г. в семье псковского предводителя дворянства Л. А. Блока, женатого на дочери губернатора города — красавице Ариадне Александровне Черкасовой. Всю жизнь мать любила первенца больше других детей, втайне гордясь его способностями к наукам и особенно к музыке. Письма А. Л. Блока к матери и бабушке отразили мир юношеских интересов и устремлений. Сдержанно, но в то же время достаточно подробно пишет он о гимназических новостях, об увлечении самодеятельными театральными представлениями, в которых старался непременно участвовать. С гордостью он сообщает: «Я склеил недавно маленький театр и устроил там три декорации».³ Пройдут десятилетия, и аналогичные увлечения войдут в мир поэта. Не ведая того, он многое унаследует от отца. Блок-старший рос впечатлительным, задумчивым, замкнутым. По словам его родных, ему стоило немало усилий, чтобы подавить в себе увлечение театром и перестать сочинять стихи (это в семье считалось чем-то постыдным). Он полностью отдался изучению наук. Следуя семейным традициям, по окончании гимназии с золотой медалью он поступил на юридический факультет Петербургского университета (в 1874 г.). Спустя годы сын повторит этот путь, также поступив на юридический факультет.

Однако тяга к искусству, облекшись в скрытые формы, придала его облику подлинную артистичность. Страсть к музыке и настоящий дар музыканта он сохранил до последних дней жизни. Его игра отличалась таким совершенством и профессионализмом, что об этом вспоминали многие.⁴ Сам поэт считал отца «выдающимся музыкантом» и большим «знатоком изящной литературы».⁵

Начитанность и прекрасное знание языков, независимость суждений быстро выделили его из общего числа студентов. Его отличало завидное трудолюбие и усидчивость, хотя постижение наук не вызывало особых усилий. Он поразительно много читал, стараясь отыскать собственную точку зрения. Вспоминая студенческое время, Блок-старший писал: «Основным жизненным понятием обязан не только родителям, но и некоторым наставникам (людям преимущественно университетского образования), по духу принадлежащих к двум известным русским поколениям 40-х и 60-х годов».⁶ У своих духовных наставников учился он трудолюбию, демократичности, стремлению довольствоваться малым, быть независимым и самостоятельным. Эти качества в основном отличали разночинную молодежь. Ему пришлось по душе их естественный аскетизм и жгучее презрение к постыдной

сытости. Именно поэтому он рано стал сторониться отцовской помощи и рано ушел из дома, стараясь жить самостоятельно, зарабатывая частными уроками. В кругу близких поведение старшего сына расценивалось как странности характера. Однако за этим стояло нечто большее — в первую очередь убеждения, которые не всегда четко определялись, но которыми он никогда и ни при каких обстоятельствах не поступался.

В годы становления его мировоззрения в культурной и общественной жизни России шел необратимый процесс переоценки былых нравственных ценностей и принципов, ломка привычных и устоявшихся понятий и догм. Это была пора критического отношения к идеализму, в какой бы сфере человеческих отношений это не проявлялось. На смену идеализму шли утилитаризм и позитивизм. Политическая и общественная мысль народных не отличалась ни однородностью, ни определенностью. Наступила эпоха безверия и разрушительного анализа. В духовно-нравственных исканиях Блоку-старшему были чужды безмятежность и гармония. Именно состояние постоянного сомнения и иронии при знакомстве с различными идеями общественной и политической мысли было свойственно А. Л. Блоку, причем свойственно с юности.

Незадолго до окончания университета он в качестве репетитора вместе с семьей Бибиковых отправляется в первое заграничное путешествие. Его письма к матери этого времени позволяют частично представить внутренний мир будущего правоведа и философа. Интерес и неподдельное удивление вызвали у него быт и нравы немцев, склад их мышления и национальные обычаи. А. Л. Блок был достаточно наблюдателен и проницателен. Он пишет матери: «Здесь, в мирном городке царствует и не остывает воинственный дух» и заканчивает словами: «Костюмы и нравы напоминают второе действие *«Фауста»*.⁷ Написать так мог лишь человек, сполна наделенный высоко развитым художественным вкусом. Врожденную склонность к поэтическому восприятию окружающего унаследует и Блок-младший, причем свойство это наиболее отчетливо проявляется в его переписке с матерью. В письмах поэта и его отца о впечатлениях от заграничных путешествий не раз встречаются смысловые и даже интонационные параллели. Посещение Германии способствовало расширению запаса жизненных наблюдений 23-летнего А. Л. Блока. Полузатворнический образ жизни в Петербурге уступил место познанию разнообразных человеческих характеров. По этому поводу он доверительно писал матери: «Воочию убеждаюсь, в чем был убежден и раньше, что чем выше по лестнице земных благ, тем пустее люди и тем скучнее». От наблюдения — к анализу. Так было с ранней юности и до самых горьких прозрений в зрелые годы. Логическое заключение, как итог размышлений, венчало это письмо: «Умственное убожество и низменность душ

еще рельефнее там, где горы высоки».⁸ Образность мышления находила отражение в каждой написанной строке — будь то научная статья или письмо к родным.

Еще в юности А. Л. Блок пришел к выводу, что аскетизм в повседневной жизни закономерен и крайне необходим: «Что касается земных благ, то от них легко отстать». События последующих лет показали, что юношеское презрение к «земным благам» привело к неоправданной скупости, с одной стороны, и к полной алогичности поступков, с другой. Исконно благородный народнический аскетизм приобретал уродливые формы, чаще всего вызывая неприятие и осуждение у окружающих. Но сохранившиеся документы доказывают способность Блока-старшего к щедрости и отзывчивой материальной помощи, что явно противоречит устоявшемуся мнению о его скупости. Судя по письмам к родным, он многократно помогал материально сестре, брату, племянницам. Когда в трудный момент разорения он помог брату, тот растроганно написал: «Меня глубоко тронуло твое участливое отношение <...> горячо благодарен тебе за то, что ты так быстро отозвался и дал согласие помочь».⁹ Не скупость чаще всего руководила его поступками, а нежелание тратить деньги бездумно, он сопротивлялся бессмысленному и бесконечному расточительству. Характеризуя противоречивую натуру А. Л. Блока, первый биограф поэта и его родная тетка по материнской линии М. А. Бекетова считала необходимым заметить: «Александр Львович весь состоял из противоречий. Так, например, чисто плюшкинская скупость уживалась в нем с отсутствием расчетливости: ведь женился оба раза на бесприданницах. Кроме того, он не жалел денег на хорошие места в театр или на концерт Рубинштейна».¹⁰ Его поведение подчинялось собственной внутренней логике, не ведавшей о компромиссах.

Сильное влияние на формирование научного мировоззрения А. Л. Блока оказал профессор Петербургского университета А. К. Градовский. Он любовно опекал тех, кто дерзал в молодой тогда науке о государственном праве. Неслучайно А. Л. Блок привлек его внимание и вскоре стал любимым учеником. Как студент, он удивлял необъятным диапазоном знаний, прекрасным владением шестью иностранными языками, гибкостью ума и склонностью к отвлеченным обобщениям. В университетские годы у него не было широкого круга знакомых, хотя его личность привлекала поначалу к себе многих. В основном это были либо сокурсники, либо друзья дома. Он близко знал С. Бершадского и Н. Коркунова, своих сокурсников, впоследствии ставших известными русскими юристами. На старших курсах сошелся с Н. Карабчевским и публицистом Нечаевым. Все они лишь оттеняли яркий и необычный облик А. Л. Блока. Их объединяли общие диспуты, любовь к музыке. Блок мог играть часами, не

испытывая каких-либо профессиональных трудностей, зачастую импровизируя и сочиняя, чем немало удивлял присутствующих. М. А. Бекетова писала: «Музыкальность отца, по-видимому, претворилась в сыне особым образом. Она сказалась в необычной музыкальности его стиха и разнообразии ритмов».¹¹ Особенно часто он музицировал в семье университетского инспектора Н. И. Озерецкого, дочь которого дружила с Асей Бекетовой. В доме Озерецких и познакомились будущие родители А. А. Блока. С зимы 1877 г. Блок-старший стал часто бывать и в доме Бекетовых.

Весной 1878 г. ему стало известно, что можно получить место приват-доцента в Варшавском университете по кафедре государственного права. Он, не раздумывая, дал согласие, хотя проф. Градовский видел в нем преемника по кафедре. 16 июня 1878 г. в Варшавском университете был издан приказ об «утверждении кандидата прав Санкт-Петербургского университета Александра Блока исправляющим должность доцента по кафедре государственного права с жалованием по 1200 руб. в год».¹² С 10 авг. А. Л. Блок должен был приступить к исполнению своих обязанностей. Проф. Градовский обратился к ректору Варшавского университета с рекомендательным письмом, в котором просил направлять шаги воспитанника. По его мнению, молодого правоведа «смело можно отнести к числу весьма образованных, живых людей, с отличною подготовкою», а в чисто человеческом плане Блок-старшего он охарактеризовал «как доброго, честного и симпатичного во всех отношениях товарища».¹³

Отъезду в Варшаву предшествовало обручение с Асей Бекетовой. Лето 1878 г. оба провели в Шахматово. Вспоминая об этом периоде в жизни сестры, М. А. Бекетова писала: «Он озадачивал всех своим народничеством, непривычными желаниями».¹⁴ О тяготении молодого ученого к идеям народничества свидетельствовал и многолетний его коллега по Варшавскому университету проф. уголовного права В. В. Есипов. По его словам, отец поэта был лично знаком с С. Перовской, был человеком оригинальных, но путаных взглядов, которого окружающие не понимали и сторонились.¹⁵ Осенью 1878 г. в беседе с нами ученик проф. Есипова литератор и журналист И. Б. Березарк рассказывал, что Есипов любил вспоминать о беседах с А. Л. Блоком о путях развития общественной мысли в России. По его признанию, А. Л. Блок не признавал путь терроризма (это, видимо, и оттолкнуло его от народовольцев). В. В. Есипов был знаком и с сыном. Их общение было кратким, но памятным для обоих. Этот эпизод биографии поэта рассмотрен нами в отдельной работе.

В сент. 1879 г. А. Л. Блок прочитал свою первую лекцию. Читая лекции, он увязывал воедино проблемы философии, политики, правоведения, затрагивал неизменно и вопросы все-

общей истории. Он разрушал привычные каноны лекционного курса. Каждый год им перерабатывались программы лекций и круг затрагиваемых в них вопросов. Этой работе он придавал исключительное значение. Спустя четверть века о его педагогической деятельности попечитель Варшавского округа напишет: «В своих курсах государственного права <...> проф. Блок, не ограничиваясь догматической систематизацией абстрактных норм публичного права, предпринял изучение конкретной государственной жизни во всей ее полноте. То же стремление к возможно большей полноте заставило его выйти из установившихся по традиции рамок действующих норм русского публичного права и западноевропейских конституций и включить в круг своего исследования не только средние века и античный мир, но также и древневосточные государства, что при нынешней тенденции к сравнительно-историческому изучению права и государства представляется действительно необходимым».¹⁶ Здесь за узко специальной терминологией стоят неподдельное восхищение широчайшей эрудицией Блока и уважение: ведь каждое нововведение требовало известного жизненного и гражданского мужества.

На рождество 1879 г. А. Л. Блок приехал в Петербург, а 7 янв. в университетской церкви состоялась свадьба, о которой Е. Г. Бекетова, мать Аси, запишет в дневнике: «7-го января 1879 года Алина свадьба с Блоком. Сенаторы, фрейлины, министры, много шампанского и горя. Аля уехала в Варшаву».¹⁷ Сенаторы и министры — это окружение Л. А. Блока, который к этому времени занимал высокий пост вице-президента Таможенного департамента России. В окружении родни сам А. Л. Блок воспринимался подобно «белой вороне».

Подходил к концу первый этап жизни отца поэта — этап наиболее безмятежный и деятельный. Далеко не сразу сосредоточение на уединенных книжных занятиях, безобидное, на первый взгляд, стремление подменить общение с людьми общением с умной книгой приведут к глубочайшей трагедии — полному отшельничеству в конце жизни. Впереди — зрелость, наполненная, ^{конец} годами и разочарованиями, верой и безверием, крошечными удачами и большими огорчениями.

2.

В начале 80-х годов в Варшавском университете, едва отметившем десятилетие своего основания, было неспокойно: между ректором — проф. римской филологии Н. М. Благовещенским и попечителем учебного округа Апухтиным, человеком невежественным, охваченным стихийной ненавистью к полякам, возник скрытый, но непримиримый конфликт, в который были втянуты почти все сотрудники.¹⁸ Желая остаться вне междоусобицы, не умеющий строить обычные отношения с людьми, А. Л. Блок по

возможности сокращал общение с коллегами, вызывая своим поведением недоумение окружающих. Студенчество, где преобладали поляки, расценивало такое поведение вполне однозначно. Консервативная часть профессуры сторонилась его по другим причинам: высказанные воззрения Блока-старшего казались им непонятными и оттого опасными. Вокруг семьи Блоков медленно образовывался «вакуум», с чем никак не могла смириться жизнерадостная натура Аси Бекетовой. Но такое положение вещей не мешало А. Л. Блоку вести напряженную внутреннюю жизнь и не обращать внимания на житейские дела.

Одним из самых ранних документов, свидетельствующим о его педагогической деятельности, является составленная им инструкция для заграничных занятий стипендиата Варшавского университета Н. Чижова. В своих рекомендациях А. Л. Блок старался предусмотреть любую мелочь. Может, именно поэтому поездка Чижова, строго соблюдавшего инструкцию, оказалась весьма результативной. Защитив диссертацию, Чижов уехал из Варшавы. В архиве поэта сохранилось несколько писем Чижова к Блоку-старшему. Сообщая о своих научных исканиях и терниях, он просил помощи, одно из писем заканчивалось буквально мольбой: «Спасите меня. Я сижу голодный и измученный неудачами за свое направление».¹⁹ Помощь была незамедлительной. А. Л. Блок написал научный отзыв на работу Чижова и опубликовал его в «Журнале гражданского и уголовного права» в чале 1881 г. Однако неизменная доброжелательность не исключала строгой требовательности, что нашло своеобразное отражение в печатных отзывах ученого на студенческие научные работы. В те годы широко практиковались научные рефераты по специальности. Язык рецензий передает не только его собственные воззрения, но и характер. А. Л. Блок стремился к максимальной четкости мысли в определении достоинств и недостатков работ, в определении целей, которые ставил перед собой каждый студент. За резкостью суждений угадывается сознание высокой ответственности за того, кто пытался дерзать в науке. Блок-старший был убежден в необходимости вечного стремления к совершенствованию профессионального уровня, вне каких-либо скидок на обстоятельства. Эта была позиция максималиста. Объясняя психологические мотивы поведения и выявляя причины неприятия доц. Блока многими студентами, Е. В. Спекторский писал: «Являясь во многих случаях личной и публичной жизни живым примером строгой принципиальности, он предпочитал вызывать нарекания со стороны других и причинять страдания самому себе, чем уклоняться от осознанного долга и его осуществления. Такие люди малопопулярны. Их часто избегают. И хотя для них добро — нечто весьма важное, их не считают добрыми. Но их нельзя не уважать. Они являются живым укором, воплощенной совестью для всех, кто мало заду-

мывается над серьезностью своего жизненного значения, как общечеловеческого, так и профессионального».²⁰

А. Л. Блок в учениках старался развить умение перейти от пассивного восприятия прочитанных идей к активному философскому осмыслению и творчеству. Например, в 1884 г. им был написан подробнейший отзыв на студенческую работу поляка Р. Болеслава. Блок-педагог считал, что эта работа заслуживает самой высокой оценки. Такой отзыв обычно сдержанного на похвалы доц. Блока вызвал у одних недоумение, у других, т. н. «обрусителей», — насмешку. Обнаруженный документ характеризует Александра Львовича как беспристрастного педагога и воспитателя истинно творческих начал в своих учениках. Он высоко ценил трудоспособность и широкую эрудицию конкурсанта, а главное — способность к «аналитической мысли», самостоятельным теоретическим обобщениям. Способностью к отвлеченному мышлению он сам был наделен сполна и оттого поддерживал каждого. Разные поколения слушателей проф. Блока считали, что государственное право — «изящнейшая наука». Такое восприятие рождалось из-за необычного облика лектора. Его беспокойство внутреннее, мятежность духа и души, постоянное неудовлетворение нравственными и научными исканиями — все передавалось его лучшим студентам, создавая свою особую «атмосферу». Каждый из них нашел свой путь в науку, но все они прошли школу Блока-педагога, и, по их собственным словам, это для них стало определяющим. Случалось и так, что, начав самостоятельную карьеру, они вновь вспоминали «странного профессора». Сохранилось письмо студента-поляка С. Старчевского, сетующего на упущенное время и просящего у Александра Львовича совета. Обращаясь именно к Блоку, Старчевский словно выделял его из общего числа варшавских профессоров, отличавшихся черствостью и равнодушием, редко интересовавшихся дальнейшей судьбой своих воспитанников.

В студенческой среде А. Л. Блок слыл моралистом, хотя и не лишенным способности к неожиданным поступкам и суждениям. В оценке его поведения и личности не было равнодушных: приверженцев — единицы, недоумевающих — сотни, если учесть, что педагогическая его деятельность длилась более 30 лет. Многие считали его «грозою студентов», не прощавшего ни небрежного отношения к лекциям, ни к науке. Особенно его недолюбливали студенты-поляки, но и тут не было единодушия. Угрюмость отталкивала от него, и тем не менее, по свидетельствам многих, беседовать с ним было крайне интересно и незабываемо. Каждая такая беседа несла смятение в привычном строе собственных мыслей. Об этом свидетельствуют некоторые факты, приведенные в книге польского исследователя А. Галиса «Восемнадцать дней А. Блока в Варшаве». Несколько неожиданных штрихов к портрету Блока-педагога содержат лаконичные воспоминания

племянника Я. Ивашкевича, который, экзаменуясь по государственному праву, должен был ответить на вопрос о количестве симфоний Бетховена.²¹ Поведение профессора-«чудака» вызывало не только недоумение, но и возмущение. В этой связи Спекторский вспоминал: «А. Л. Блок принадлежал к числу государствоведов, полагавших, что кто знает только государственное право, тот не знает даже и государственного права».²² При знакомстве с экземпляром книги Спекторского, которую читал А. Блок, оказалось, что эта мысль подчеркнута им красным карандашом, что, по-видимому, не случайно.

Сложен вопрос о «национализме» А. Л. Блока. Усматривая в польском искусстве излишнюю тенденциозность, он редко находил в нем созвучие собственным эстетическим пристрастиям. Его любовное отношение к русской культуре и литературе, его взгляды на развитие России чаще всего использовали «обрушители», однако нельзя упрощать и считать, что Блок-старший оставался глух к истинным шедеврам польской культуры. Документы, которые сохранило время, находятся в явном противоречии с устоявшейся легендой. Соня Качалова, племянница А. Л. Блока, вспоминала: «Ясно помню его удивительно красивое лицо, немного напоминающее Гейне, всегда грустные, куда-то устремленные глаза и тихий, красивый, но однотонный голос. Часто он садился за рояль и играл по памяти Шопена (любимый его композитор), а затем декламировал Мицкевича».²³ Сохранилось письмо К. Холодковской с просьбой помочь ее племяннику — студенту Мечковскому, и помощь была оказана А. Л. Блоком быстро. А руководство студенческими научными работами, написанными будущими польскими юристами, разве это не свидетельство желания Блока приобщить поляков к их подлинной науке? Непоследовательность поведения способствовала односторонней характеристике его как «врага всего польского». Истинное положение вещей намного глубже, сложнее и противоречивей.

Несмотря на отрывочность воспоминаний, на субъективный характер признаний, все же можно увидеть определенные закономерности: в А. Л. Блоке тесно были сплетены воедино убеждения с заблуждениями, категоричность суждений с непреклонностью характера, отзывчивость с нелюдимостью. Одним из первых учеников А. Л. Блока, посвятившим себя научной и педагогической деятельности, был М. А. Рейснер. На 2-м курсе он впервые услышал лекции проф. Блока. Запомнились аскетические черты необычного лица, его отрешенный взгляд, самобытная речь, способность постигать основную мысль мгновенно. Разительным контрастом являлось обилие в его языке сравнений, ассоциаций, умелое привлечение афоризмов древних мыслителей. Чувствовалось, что огромные знания служат источником новых проблем. По признанию Рейснера, именно после лекций

А. Л. Блок он испытал «резкий перелом» в себе, осмыслив будущее и свое назначение в жизни. Позже, характеризуя мировоззрение научного руководителя, Рейснер писал: «Профессор Блок совмещал в себе причудливым образом громадную эрудицию, материалистический скепсис и славянофильство. Социолог-позитивист и романтик в практических выводах».²⁴ В архиве Е. В. Спекторского сохранился несколько неожиданный документ — черновой набросок отзыва Блока на работы Рейснера. Перечисляя все научные пробы пера молодого ученого, А. Л. Блок заключал: «Весь этот ряд письменных трудов <...> дает полное основание надеяться, что автор будет с дальнейшим постоянством, талантливостью, прилежанием и успехом заниматься наукою государственного права».²⁵ Эти слова во многом оказались пророческими. В последующие годы М. А. Рейснер написал немало научных работ по истории политических учений. В первые годы советской власти он принимал участие в составлении первой конституции. Рейснер с неизменным благоговением и уважением вспоминал наставника, считая, что Блок — «натура болезненно сложная запутанная, которую ни в коем случае нельзя свести к некоторому благополучному единству, и в то же <...> время — весьма одаренная, с признаками гения».²⁶ После смерти А. Л. Блока Рейснер признавался: «Это была артистическая натура громадного чувства, порыва страстей, самоотверженная в подвиге служения своему великому делу — науке».²⁷ Слова М. А. Рейснера раскрывают ряд черт сложной натуры Блока-старшего несколько с неожиданной стороны.

По мнению Е. В. Спекторского, этика А. Л. Блока была «этикою натуры, желающей и умеющей подчинять чувство воле, а волю — идее».²⁸ Таким натурам всегда трудно в общении с людьми, в общежитии с другими, пусть и близкими им людьми. Взаимоотношения людей неизменно сложны, многогранны, и, чем ярче индивидуальность, тем труднее гармония отношений, что испытал на себе Александр Львович и в общении с многочисленными учениками-единомышленниками, и в общежитии с А. А. Бекетовой. Какие-либо прямолинейные определения не должны в данном случае иметь место. С самого начала личная жизнь Блока-старшего не имела ни малейшего намека на безмятежность и идилличность. Кратким мгновением оказалась совместная жизнь родителей поэта. С осени 1880 г. их жизненные пути разошлись. Душевные терзания были мучительны для обоих.

Весной и летом 1880 г. А. Л. Блок завершал работу над диссертацией. Он многократно заставлял жену переписывать листы отдельных глав. Его поведение отличалось повышенной нервозностью. Угнетали трудности, стало известно, что ученый совет Варшавского университета не намерен печатать его труд, поскольку защита должна была состояться в Петербурге. Труд-

ности в общей и университетской цензуре, на первый взгляд, казались непреодолимыми. 12 окт., наконец-то, состоялся диспут, на котором присутствовал весь цвет правоведческой науки Петербурга. А. А. Блока принимали по-разному. Он произнес блестящую речь, напоенную, по словам очевидцев, искренностью и пессимизмом. Переживая период отрицания признанных авторитетов в науке о государственном праве, он приходил к самым мрачным выводам. Диспут завершился получением звания магистра прав и известностью в кругах юристов и правоведов России. 20 окт. ему было присвоено звание доцента Варшавского университета, но только в февр. 1885 г. им было получено звание экстра-ординарного профессора кафедры государственного права.²⁹

Летом 1882 г. А. Л. Блок, стараясь обрести душевный покой, выехал за границу в многомесячную научную командировку. Опаленный жизненными испытаниями, 30-летний А. Л. Блок ни в чем не находил успокоения: ни в науке, ни в личной жизни, ни в путешествиях по Германии и Франции, хотя давно мечтал о последних. Им был задуман труд, который помог бы студентам лучше познакомиться с классической русской публицистикой. В предисловии к ней он признавался: «Книга была обдумана, отчасти прочувствована при своеобразных и в своем роде поучительных жизненных условиях. Пользуясь указаниями литературы, я хотел именно объяснить кое-что и в самой жизни, объяснить по возможности научным образом».³⁰ Во второй книге Блока рельефно раскрывались его дарования: высокий художественный вкус, оригинальность мышления, склонность к публицистической полемике. Не причисляя себя ни к лагерю западников, ни славянофилов, автор стремился познакомить читателя с современными проблемами русской общественной жизни, убежденно считая, что «русская государственная жизнь в своем историческом развитии подготовила особенно благоприятные условия для разрешения некоторых в высшей степени важных вопросов общежития», для которых, считал он, непременно потребуются «истинно новые самобытные формы».³¹ Несмотря на всю путанность взглядов, именно в этом предложении он оказался прав. Не зная сути форм, которые придут в будущем, он предчувствовал их необходимость. В социальном неравенстве людей Блок-публицист видел «продажность Запада», где, по его словам, «народные представители наперерыв лакействуют вверх и вниз».³² Неудивительно, что книга А. Л. Блока «Политическая литература в России и о России» привлекла к себе внимание критики. Многие рецензенты отмечали литературные достоинства монографии, общую поэтическую настроенность автора, его способность к предвидению будущего. Недаром в польском еженедельнике «КЧАУ» ученого называли «историком будущего».³³ В отклике на книгу в «Русском богатстве» рецензенту удалось

подметить главное — стремление к беспристрастности в научном поиске истины и поразительную эрудицию автора. Обращают на себя внимание финальные строки рецензии, где отмечается «оригинальный взгляд» Блока на русскую интеллигенцию, в которой он «видит не подражание Европе, а чисто русскую особенность — демократичность».³⁴ Появление отклика в народническом издании весьма показательно при изучении вопроса, как именно воспринимали современники работы А. Л. Блока. Другой рецензент — журнала «Юридический вестник» в основном вторил отзыву народников: «Профессор Блок старается уловить «истинную сущность народного духа», как последний сложился под влиянием всей эволюции русской жизни».³⁵ Особо указывалось и на то, что автор книги настаивал на «близости русскому человеку мировых стремлений и на присутствии в нашем образованном обществе возвышенного идеализма». Голоса рецензентов современников — прекрасные свидетельства истинной крупности поднимаемых проблем, которые так своеобразно раскрывал ученый-философ. Причем почти каждый раз отмечалась оригинальность взглядов автора на русскую интеллигенцию.

В. Д. Измайльская охарактеризовала этот труд так: «Это остроумная политика, блестящая публицистика, политический манифест и менее всего — ученое исследование <...> написана оригинально, образно, увлекательно и в то же время парадоксально. Нередко научные положения подтверждаются примерами из стихотворений Тютчева, Хомякова, Некрасова, Лермонтова <...> какая-то необычайная образность научной мысли!»³⁶ Спустя годы именно эти авторы сформируют художественные вкусы Блока-младшего. Проблемы соотношения судеб русской интеллигенции и народа будут жизненно важны поэту, на годы определяют основную тему его творчества. О том, что образность и сжатость стиля Блока-старшего унаследовал поэт, указывала также В. Д. Измайльская: «Политическая литература в России и о России,» — писала она, — является обнаружением непреодоленной автором борьбы реализма и позитивизма 70-х годов с самым туманным утопическим идеализмом эпохи славянофилов. Пафос, вдохновенность и широта темы позволяют сказать, что эта диссертация может быть названа своего рода «Скифами» Блока-отца. Образность, сжатость языка и манера изложения напоминают об аналогичных качествах стиля сына-поэта».³⁷ Неожиданную переключку поколений прослеживает и автор одного из некрологов А. А. Блоку: «Я никогда лично не знал отца Блока, но читал все, что написал этот малоизвестный и неудавшийся профессор-государственник. Он был тоже мечтатель, искавший в государственной науке исхода своим политическим страстям <...> на его произведениях <...> лежит печать тех же черт, которыми отмечена личность Блока: мечтательность и

страстность, неспособная к действиям. И даже по идейному содержанию Александр Александрович взял кое-что от отца».³⁸ Эти строки служат естественным дополнением к строке «Возмездия» — «сны отражены в отцах...»

1885 год во многих отношениях оказался для А. Л. Блока памятным. Его наконец-то назначили профессором, в периодической печати критика лестно отозвалась на его вторую книгу, с лета предстояла многомесячная командировка в Западную Европу. Внешне он стал суше и строже. Поездка в Вену, Страсбург, Рим, Лондон была связана со сбором материалов для новой работы о взаимосвязанности различных научных дисциплин в ряду единого процесса познания. Он усиленно изучает современные формы законодательства Западной Европы. К 1885 г. ушел в отставку ректор Благовещенский и состав профессоров Варшавского университета стал еще разношерстней. Одиночество А. Л. Блока усиливалось. Ничто не выявляет характер человека лучше, чем его собственные строки и письма. Так было и у А. Л. Блока, так будет и у поэта. Однако если эпистолярное наследие последнего в достаточной степени сохранилось, то большинство писем отца поэта время не пощадило. В архиве видного историка и публициста Н. И. Кареева сохранилось, к сожалению, всего одно письмо А. Л. Блока, написанное им по окончании научной командировки. Хотя оно не являлось единственным, скорее всего, переписка была непродолжительной, но достаточно регулярной. Это же письмо показательно во многих отношениях. И Кареев, и Блок начинали свою педагогическую и научную карьеру в Варшавском университете. Если А. Л. Блок старался оградить себя от общественных поручений, то Кареев в отличие от него часто выступал на лекциях и диспутах, много разъезжал, был популярен среди студентов и коллег. После успешной защиты докторской диссертации он уехал в Петербург. Доверительный тон письма при условии природной сдержанности автора позволяет предположить теплые и дружеские отношения с адресатом. Александр Львович сокрушается по поводу разлуки, рассказывает об университетских новостях, о «грызне» профессоров. «А еще скучнее, пишет он, — что Вас здесь нет, и приходится только описывать всякую скуку для того, чтобы по-прежнему «отводить душу» в разговорах».³⁹ Эти слова воочию показывают духовное одиночество Блока, дорожившего едва ли не единственной возможностью общения с умным собеседником. С юмором он описывает отдельные эпизоды недавней заграничной поездки: «Через Виноградова и в парламент попал, а то не «пускали» без особой протекции, «из-за динамиту», впрочем там и вне парламента было много интересного и даже возвышенно-поэтического». Подобно сыну, отец в любых жизненных ситуациях умел видеть в первую очередь «возвышенно-поэтическое» начало. Основную окраску письму создают строки об

увлеченной работе над какой-то рукописью, скорее всего, над первым вариантом «Политики в кругу наук». Крайне интересны строки, где он касается вопроса поиска выразительных средств для воплощения своих идей: «Много времени берет собственно **«оркестровка»**, в каждой главе надо разных писателей поодиночке «отпрепарировать», затем подать их в «собственном соку» и, наконец, привести все к одному знаменателю. Кроме того, надо еще, конечно, «найти себя в себе».⁴⁰ Говорить об оркестровке главы мог только подлинный художник, а ведь в данном случае речь шла о воплощении сугубо научных идей. Примечательно и стремление «найти себя в себе», что чаще всего не удавалось А. Л. Блоку.

Начиная с 1885 г. интересы А. Л. Блока все больше сосредоточивались на взаимосвязанности и взаимопроникновении наук, на философском их осмыслении. После выхода в свет «Политической литературы в России и о России» он перестал печататься и почти 20 лет работал над трудом, о котором писал Карееву. Это письмо органично дополняют строки неопубликованных воспоминаний Н. И. Кареева о недолгом, но памятном общении с А. Л. Блоком. Беседы обогащали обоих. Именно в результате таких бесед и родилась статья историка под названием «Мечта и правда о русской науке», имевшая подзаголовок «по случайному поводу, но не случайной причине». Кареев разъяснял, что случайным поводом явилось появление книги А. Л. Блока «Политическая литература...», а случайной причиной — «вопрос о науке и ее отношение к русской самобытности». Н. И. Кареев писал: «По чисто русской оригинальности многих взглядов г. Блока на нашу историю, на нашу современность, на наше всемирно-историческое призвание «Политическая литература в России» заслуживает внимательнейшего отношения со стороны критики, хотя бы последняя в частностях и не всегда соглашалась с г. Блоком».⁴¹ К сожалению, как это уже не раз бывало, после дружеского сближения между учеными вскоре наступило заметное отчуждение. Наметились идейные разногласия: по всему направлению научных устремлений Н. И. Кареев примыкал к западникам, в то время как Блок с годами все больше стал тяготеть к славянофильству. Для него, хотя он и иронизировал над склонностью панславистов «объясняться преимущественно в стихах», поэтическая стихия «окружающего мира была близка и дорога, способствовала «романтическим выводам» в науке.

Всего один раз А. Л. Блоку довелось произнести актовую речь перед студентами юридического факультета — осенью 1888 г. Он призывал молодые умы «расшевелить скованную житейскими предрассудками мысль». По свидетельствам современников, речь наделала много шума. По этому поводу проф. Е. А. Бобров писал: «Всего курьезней, что несмотря на свою славянофильскую манеру мышления, несмотря на глубокое уважение к историче-

ски сложившейся России, в ее своеобразной государственной форме, Блок в глазах начальства считался опасным человеком. Когда он раз вздумал прочесть актовую речь об отношении философской и общеправовой научной подготовки, получаемой студентами-юристами, к их будущей служебной деятельности, то все переполошились <...> Речь была напечатана с такими сокращениями, которые не позволяют с ясностью проследить даже ее основную мысль». ⁴² А. Л. Блок был убежден в том, что необходимо «глубокое постижение философских и современных течений истории», и только после того, как будут унаследованы «предшествующие движения духа человеческого», только тогда следует развивать новые прогрессивные идеи. Неудивительно, что высказанные воззрения несколько настораживали местное начальство. Лектор со скрытой увлеченностью говорил: «Разлад государственной практики с философской теорией ведет свое происхождение еще от народов классических. Мысль, которая успела вознестись над первоначальным чисто-религиозным миро-созерцанием, но тщетно стремилась овладеть многими проявлениями жизни общественной, всего менее подчинявшаяся каким-нибудь отвлеченным принципам «порядка, меры, гармонии»». ⁴³ Нет сомнения, что речь имела сильное эмоциональное воздействие на слушателей. Профессор уголовного права В. В. Есипов, наблюдавший жизнь Блока-старшего конца 80-х годов, вспоминал слова, которые особенно часто повторял студентам и молодым коллегам А. Л. Блок: «Служение науке — что-то похожее на посвящение в монастырь. Ученый должен избегать развлечений и всех радостей жизни.» ⁴⁴ Эти несколько неожиданные и парадоксальные воззрения он пытался привить тем, кого считал единомышленниками. Чаще всего он не находил ни должного внимания, ни понимания и оправдания его жизненного аскетизма. По силе впечатления знакомство с Блоком Есипов считал одним из сильнейших событий в своей жизни. Документы, которые пощадило время, свидетельствуют, что не только он один так считал. «Романтизм в практических выводах», как назвал Блока-старшего М. А. Рейснер, в актовой речи выражал надежду, что в «умах грядущих поколений взойдут всходы, посеянные мыслителями прошлого и современности».

На примере судьбы А. Л. Блока видны общие черты поколения 70-х годов XIX в. Жизнь, как жесткий корректор, вносила поправки, которые далеко не каждый выдерживал. По словам Спекторского, А. Л. Блока по убеждениям можно отнести к семидесятиникам, но «не к торжествующим, а меланхолическим и сомневающимся, не нашедшим, а все ищущим». ⁴⁵ Эти слова при чтении книги Спекторского красным карандашом отчеркнул поэт.

Жизненная энергия Александра Львовича была направлена на отрицание. Ощущение духовного одиночества, потерянности,

глубочайшего пессимизма становилось неизбывным в своем постоянстве. Творческая воля медленно угасала. «Жизнь уже не жгла — чадила», — так прозреет эту жизнь А. А. Блок, работая над «Возмездием». Былое стремление «найти себя в себе», понять собственное отношение к миру и участи людей в мире уступало место отчаянию, а вместе с этим исчезало стремление творчески работать над собой. Размышления становились все более и более абстрактными. Обобщая события неудавшейся жизни дяди, его племянник писал: «Есть много оснований называть его неудачником, но слишком велики и разнообразны были его возможности, слишком глубоки и всеобъемлющи неудачи, чтобы можно было вставить его в <...> «тургеневско-чеховскую галерею», правда пеструю, но все-таки едва ли способную его вместить. В нетопленной варшавской квартире копились не только профессорские деньги; копились большие знания и большие мысли, большие страсти и большие страдания».⁴⁶ Категории «знания», «страсти» и «страдания» немаловажны в понимании характера Блока-старшего.

Наступал качественно новый этап в жизни отца поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Березрак И. В.* Отец Александра Блока. — Русская литература, 1977, № 3; *Долгополов Л. К.* А. Блок. Личность и творчество. Л., 1978; *Гордин М.* История — это возмездие. — Звезда, 1980, № 10; Литературное наследство, т. 92, кн. 1. М., 1980; кн. 2. М., 1981.

² ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, № 19, л. 27.

³ ИРЛИ АН СССР, ф. 654, оп. 6, № 4, л. 3.

⁴ *Спекторский Е. В.* А. Л. Блок, государствовед и философ. 1911; *Бекетова М. А.* Александр Блок. Пг., 1922.

⁵ *Блок А.* Собрание сочинений в 8-ми тт., т. 7. М.-Л., 1963, с. 12.

⁶ Критико-биографический словарь. Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3. Спб., 1892, с. 396.

⁷ ИРЛИ АН СССР, ф. 654, оп. 6, № 1, л. 2.

⁸ Там же, л. 4.

⁹ Там же, № 21, л. 8.

¹⁰ *Бекетова М. А.* А. Блок и его мать. Л., 1925, с. 125.

¹¹ *Бекетова М. А.* Александр Блок, с. 22.

¹² «Варшавские университетские известия», 1879, № 1, с. 4.

¹³ *Спекторский Е. В.* Указ. соч., с. 4.

¹⁴ *Бекетова М. А.* Шахматово. Семейная хроника (в печати).

¹⁵ *Березарк И. Б.* Указ. соч., с. 188—191.

¹⁶ ЦГИАЛ, ф. 733, оп. 151, № 149, л. 158.

¹⁷ ИРЛИ АН СССР, ф. 654, оп. 14, № 13, л. 64.

¹⁸ РО ГБЛ, ф. 119, п. 4, № 5, л. 189.

¹⁹ ИРЛИ АН СССР, ф. 654, оп. 6, № 68, л. 2.

²⁰ *Спекторский Е. В.* Указ. соч., с. 8. Категория «добра» в поведении и жизни Блока-младшего требует самостоятельного рассмотрения, однако многое из высказанного учеником отца можно в полной мере отнести и к самому поэту, выявляя скрытое подобие в характерах двух поколений. Нелишне заметить, что Блок был неизменно добр и отзывчив к начинающим авторам, но тем не менее это не мешало ему с беспощадной искренностью произносить слова правды, чаще всего жестокой и нелюбимой. Бескомпромиссность его

была памятной многим. Суждения поэта о жизни, искусстве, поэзии, назначении человека были пронизаны максимализмом в самом высоком значении этого слова.

²¹ Характерен интерес А. Л. Блока именно к *музыкальной* эрудиции студентов.

²² *Спекторский Е. В.* Указ. соч., с. 29.

²³ *Качалова С.* Мои воспоминания об А. Блоке. — Литературный современник, 1936, № 9, с. 186.

²⁴ Энциклопедический словарь Русской библиотеки ин-та «Гранат», т. 41, с. 197.

²⁵ РО ЦНБ АН УССР, ф. 43, № 285, л. 2.

²⁶ «О Блоке». Сб. под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1929, с. 92.

²⁷ ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 19, л. 27.

²⁸ Спекторский Е. В. Указ. соч., с. 5.

²⁹ ЦГИАЛ, ф. 740, оп. 24, № 44.

³⁰ Блок А. Л. Политическая литература в России и о России. 1884, с. 3.

³¹ Там же, с. 85.

³² Там же, с. 84.

³³ КЧАУ, 1885, № 1, с. 2.

³⁴ Юридический вестник, 1884, № 12, с. 700.

³⁵ Созерцатель <?>. Литературные заметки. — Русское богатство, 1884, № 11, с. 446.

³⁶ *Измаильская В. Д.* Проблема «Возмездия». — В сб.: О Блоке, с. 73.

³⁷ ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, № 19, л. 27.

³⁸ «Руль», 1921, 25 окт., с. 2.

³⁹ РО ГБЛ, ф. 119, п. 9, № 28, л. 1—4.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ *Кареев Н. И.* Мечта и правда о русской науке. — Русская мысль, 1884, с. 100.

⁴² Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 300.

⁴³ Варшавские университетские известия, 1888, № 6, с. 1—12.

⁴⁴ *Березарк И. В.* Указ. соч., с. 188—191.

⁴⁵ *Спекторский Е. В.* Указ. соч., с. 16.

⁴⁶ *Блок Г. П.* Из семейных воспоминаний. — В кн.: А. Блок в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1980, с. 107.

СОДЕРЖАНИЕ

З. Г. Минц. Цикл Ал. Блока «Распутья»	3
И. С. Правдина. Из истории формирования цикла «Родина»	19
К. А. Кумпан. Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний»	33
М. В. Безродный. Серпантини — кто она? (Из комментария к драме «Незнакомка»)	46
И. Г. Ямпольский. Александр Блок и Л. А. Гуревич	59
А. М. Конечный. Блок и театральнo-литературные беседы («среды») Н. В. Дризена	74
Н. В. Скворцова. Александр Блок в статье Андрея Белого «Химеры»	88
В. Г. Адмони. Блок и Лилиенкрон	96
А. Л. Топорков. Из мифологии русского символизма. Городское освещение	101
В. Н. Голицына, М. Цветаева о А. Блоке. Статья I	113
С. Б. Шоломова. Эскизы к портрету отца Александра Блока. Статья I	126

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 657. Мир А. Блока. Блоковский сборник. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Г. Минц. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 27. 12. 1982. Подписано к печати 23. 12. 1983. МВ 11826. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 1. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 9,84. Печатных листов 9,0. Тираж 800. Заказ № 3924. Цена 1 руб. 50 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III 7—2

Цена 1 руб. 50 коп.

